Emphatically the property of N Pearson

POUR COMPRENDRE LES MONUMENTS DE PARIS

GEORGES HUISMAN
ARCHIVISTE PALÉOGRAPHE_AGRÉGÉ DE L'UNIVERSITÉ
DIRECTEUR GÉNÉRAL HONORAIRE DES BEAUX-ARTS
CONSEILLER D'ÉTAT

POUR COMPRENDRE LES MONUMENTS DE PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE

QUINZIÈME MILLE



LES INVALIDES

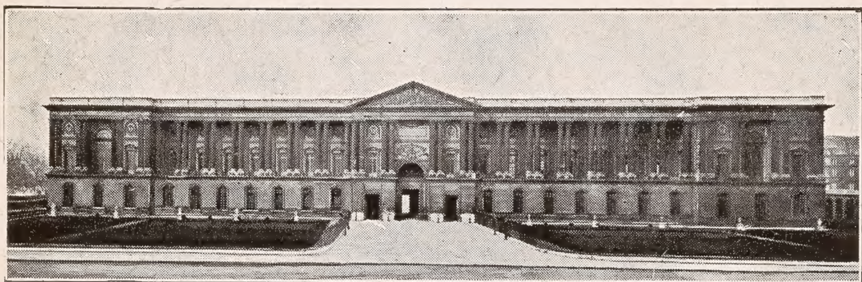


Fig. A. — Le Louvre. La colonnade de Perrault.
Règne de Louis XIV.
Cl. Hachette.

PRÉFACE

Les monuments de Paris offrent aux yeux charmés de ceux qui les savent regarder l'essentiel de l'architecture de la France et le meilleur de l'art décoratif de tout notre pays. C'est que, depuis la formation de la capitale, artistes, artisans et maçons y ont bien rarement chômé. Vingt siècles, pour le moins, d'histoire politique correspondent à vingt siècles de créations artistiques sans relâche, à vingt siècles d'efforts constants vers la beauté, à vingt siècles de transformations perpétuelles dans l'art de bâtir ou dans la grammaire ornementale ou décorative. Comprendre les monuments de Paris, c'est percevoir toute la poésie de ce rythme d'art qui berça les siècles évanouis.

Le prestige politique, religieux, économique de la capitale fut toujours la cause essentielle de son rayonnement artistique. Dès le moyen âge, l'église, la royauté et la noblesse exigeaient des architectes, chacun pour son propre compte, que cathédrales ou chapelles, palais ou hôtels l'emportassent en beauté sur les construc-

tions provinciales les plus fameuses. L'art gothique n'est point né à Paris mais, dès le XIIIe siècle, il y brille d'un tel éclat que, jusqu'à la fin du XVe siècle, la capitale conduit et dirige tout l'art de la France. A l'abri de ses murs crénelés, le Paris médiéval étale complaisamment aux pèlerins d'art de ce temps une accumulation d'églises et d'hôtels (fig. B et C) où les architectes, les peintres et les sculpteurs peuvent admirer, apprendre et copier.

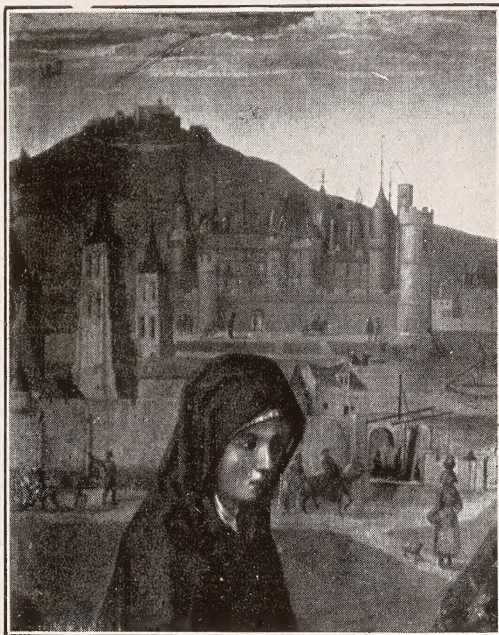


FIG. B. — PARIS A LA FIN DU MOYEN AGE.

Saint-Germain-des-Prés, le Louvre et Montmartre.

Fragment de la *Descente de croix* (Musee du Louvre).

Cl. Hachette.

Courte éclipse durant quelques années du XVIe siècle, mais la création du Louvre des Valois, où se distinguent Pierre Lescot et Jean Goujon, va conduire tout l'art français sur la voie triomphale du classicisme. Et depuis Henri IV jusqu'à Louis XVI, malgré Versailles et malgré les grondements précurseurs de la Révolution, Paris crée, façonne et porte à son apogée toute l'architecture classique. Que resterait-il de l'idéal artistique de trois siècles de monarchie absolue s'il nous manquait soudain la place des Vosges, le Louvre (fig. A), les Invalides, le Val-de-Grâce, la Monnaie et tout le cortège émouvant des vieux hôtels de l'île Saint-Louis, du faubourg Saint-Germain et du Marais ?

La Révolution Française a interrompu ce développement régulier de l'architecture parisienne, car elle a soudain transformé les conditions de la production artistique et déplacé les sources de la richesse,

comme elle modifia l'état politique ou social. Depuis 1789, l'État, l'Église et les classes les plus aisées ont eu moins d'argent à leur disposition pour faire construire et pour faire décorer les nouvelles créations des architectes.

Et pourtant, Paris qui, aux environs de 1800, vivait dans une ceinture de champs, de vignes, de vergers (fig. D), n'a jamais cessé, depuis le début du XIXe siècle, de gagner sur les campagnes environnantes. Et pourtant, en dépit des difficultés économiques et des convulsions intérieures, le second Empire a bouleversé le sol de la capitale et Napoléon III est parvenu à terminer cette réunion du Louvre et des Tuileries qui était demeurée en suspens depuis Catherine de Médicis. Si Lefuel s'est révélé au Louvre inférieur à Le Vau et à Perrault, ce n'est point la faute de la Révolution Française !

L'histoire de l'architecture parisienne contemporaine nous démontre que ce ne sont point les difficultés matérielles qui peuvent arrêter la production artistique. Tant qu'il est animé par un idéal puissant, l'art demeure vivant, agissant, créateur. Les architectes parisiens d'après guerre doivent résoudre d'innombrables problèmes financiers ou économiques toutes les fois qu'ils mettent quelques pierres les unes sur les autres : ils construisent cependant avec foi, et de leur confiance dans un idéal très élevé sortira peut-être la véritable architecture de l'avenir. En revanche, le règne de Louis-Philippe fut une véri-

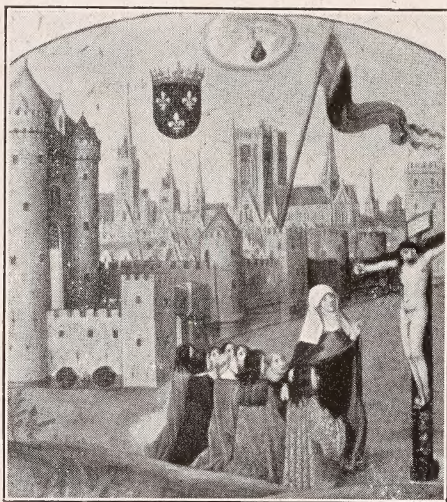


FIG. C. — PARIS A LA FIN DU MOYEN AGE.

Les remparts, Notre-Dame et la Cité.

Miniature du *British Museum.*

Cl. Hachette.

table oasis pour les architectes parisiens, qui purent alors exécuter dans des conditions matérielles excellentes d'innombrables commandes. Or, Paris s'est enrichi, à ce moment, de l'obélisque de Louqsor et de la colonne de Juillet !

***

Comprendre les monuments de Paris, c'est comprendre la beauté, c'est retrouver sur des pierres fameuses les transformations successives de l'art de France, c'est expliquer, avec le secours de l'archi-

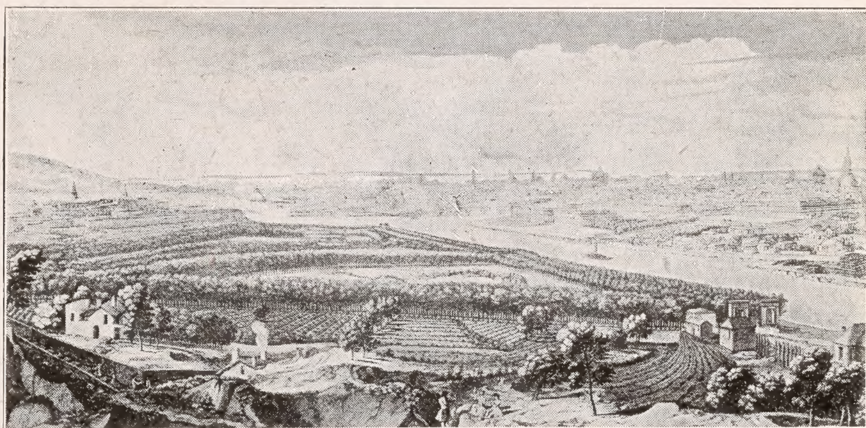


FIG. D. — PARIS AU DÉBUT DU XIXe SIÈCLE.
Gravure de Rigaud.
Cl. Hachette.

tecture, l'évolution politique, sociale, morale de la capitale de notre pays.

Nous avons toujours supposé que le lecteur connaissait ces deux ouvrages déjà classiques : Pour comprendre les monuments de la France, *de M. J.-A. Brutails, et* la France *de M. L. Hourticq, dans la collection* Ars Una. *Nous nous sommes donc abstenus de reprendre les précieuses explications archéologiques qui font la valeur du livre de M. Brutails, dont aucun amateur d'architecture médiévale ne peut plus se passer. Nous avons évité aussi les développements généraux sur l'histoire de l'art françai que M. Hour-*

ticq sait composer avec une finesse et une clarté de vues qui ne sont jamais en défaut.



Fig. E. — Notre-Dame de Paris. Façade principale.

Feuillages XIIIe siècle.

Cl. Hachette.

Pour comprendre les monuments de Paris, il faut s'efforcer d'abord de regarder de tous ses yeux. Il est capital en architecture de regarder, c'est-à-dire de décrire, avant de commenter ou d'expliquer. Explications et commentaires esthétiques jaillissent spontanément de l'analyse exacte du monument que le lecteur a vu comme disséquer sous ses yeux. Pour juger ou admirer, il faut comprendre. Pour aimer la poésie des églises gothiques, il faut saisir exactement le miracle technique de leur construction. Aux théories sur l'origine et la transformation de l'art de la Renaissance, à une hypothèse sur la formation de la doctrine classique, il est souvent préférable d'offrir comme base les descriptions d'édifices de la Renaissance ou des règnes d'Henri IV et de Louis XIII.



Fig. F. — Notre-Dame de Paris. Façade principale.

Feuillages XIIIe siècle.

Cl. Hachette.

Quoi qu'en pensent les visiteurs trop pressés, des monuments se regardent comme des toiles et comme des marbres. On écrit couramment que deux feuillages d'un même portail médiéval, deux façades de style jésuite se ressemblent comme gouttes d'eau. Examinez-les avec soin, et vous découvrirez au contraire des différences entre deux guirlandes tirées de la même voussure de la façade de Notre-Dame (fig. E, F). Regardez attentivement la façade de Saint-Paul-Saint-



Fig. G. — Façade de Saint-Paul-Saint-Louis.
(1627-1641.)
Cl. Hachette.

Louis et celle de l'église de la Sorbonne, vous les découvrirez aussi dissemblables l'une de l'autre que deux façades gothiques (fig. G, H). Sans une vision minutieuse de l'œuvre de pierre, point de compréhension véritable, point de joie artistique profonde

Au lieu de consacrer à chacun des plus célèbres monuments de Paris une notice d'ensemble qui ne tienne compte ni des diverses campagnes de construction, ni des transformations successives réalisées dans la suite des temps, nous avons toujours et partout suivi un plan chronologique et partagé par exemple l'étude du Louvre entre les différents chapitres qui retracent les transformations artistiques de Paris depuis la Renaissance jusqu'à la troisième République. Loin de faire tort à la compréhension générale du monument, ce morcellement nous a paru indispensable pour mettre en relief l'évolution de l'architecture parisienne depuis le moyen âge jusqu'à nos jours.



Fig. H. — La Sorbonne, façade nord.
(Après 1635.)
Cl. Hachette.

Étudier un monument en distinguant les différentes périodes de sa construction, c'est forcer l'amateur d'art à le regarder plus soigneusement

et plus longuement, c'est aider le visiteur averti à retrouver l'atmosphère véritable qui enveloppait les artistes du passé. Notre ambition fut toujours de faire mieux aimer ces reliques innombrables qui font la gloire de Paris et qui donnent au décor de la vieille cité tant d'émotion, de charme, de poésie.

Pour écrire et pour mettre au point ce livre, qui est le résultat de plusieurs années d'observations et de recherches, de multiples difficultés étaient à surmonter. Il nous est précieux de rendre grâces aux affectueux conseils de M. Louis Hourticq, — un maître et un ami, — et à la bienveillance de M. M. Monmarché, archéologue aussi érudit que cordial directeur de collection.

G. H.

NOTE DE LA TROISIÈME ÉDITION

La première édition de ce livre a paru en 1925. Une nouvelle édition, revue et remaniée, a été publiée en 1939. Cette réimpression de 1949 tient compte de toutes les transformations architecturales de Paris depuis dix ans. Pendant ces quelques années, certains aspects de la capitale se sont modifiés; le vandalisme, public ou privé, a naturellement sévi. Mais, tandis que le cataclysme s'abattait sur tant de grandes villes entre 1940 et 1945, le Paris des artistes, des historiens, des archéologues, contre toute prévision, est heureusement sorti intact de la tourmente.

G. H.

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

GÉNÉRALITÉS

Nous ne pouvons, faute de place, énumérer tous les ouvrages qui ont été consultés au cours de ce travail, car il existe, depuis le XVIe siècle, sur toutes les questions relatives à l'art et à l'histoire de Paris, une immense Bibliographie. On pourra s'en faire une idée d'après les trois fascicules du **Catalogue de la Bibliothèque de M. Paul Lacombe** (1922-1923), et d'après l'énumération d'**Ouvrages sur Paris**, insérée dans le **Guide pratique à travers le Vieux Paris** (1923), de MM. de Rochegude et Dumolin.

Pour les édifices religieux, on aura recours au livre de Dumolin et Outardel, **Les Églises de France. Paris et la Seine**, (1936), qui donne également une bonne bibliographie.

Outre les séries de volumes de Georges Cain, Lenôtre, André Hallays, nous signalerons les diverses collections suivantes : **Pour connaître Paris** (Hachette, éditeur) ; **Les Richesses d'Art de la Ville de Paris** (Laurens) ; **Ma Maison, Ma Rue, Mon Quartier** (Firmin-Didot) ; et les volumes consacrés à des monuments parisiens dans les **Mémoranda** (Laurens) et la **Nouvelle collection historique** (Calmann-Lévy).

Parmi les ouvrages généraux, il faut indiquer :

Albert Demangeon et Charles Gudin, **Paris et le Département de la Seine**, 1934 ;
Raymonde Escholier, **Paris**, édition nouvelle, 1935 ;
Louis Gillet, **Paris**, 1937 ;
Les divers livres de R. Héron de Villefosse et notamment **Paris vivant**, 1932 ;
Georges Montorgueil, **Les Eaux et les Fontaines de Paris**, 1928.

MOYEN AGE

Sur l'architecture parisienne médiévale il y a toujours beaucoup à apprendre dans les ouvrages déjà anciens. Nous citerons seulement, parmi les dernières publications, **La Sainte-Chapelle et la Conciergerie** de François Gébelin, 1931.

Sur Saint-Merry et Saint-Séverin il faut toujours relire **La Bièvre et Saint-Séverin, Trois églises et trois primitifs**, de J.-K. Huysmans.

M. Jean Lafond nous a donné, en 1919, une petite brochure, **Les Vitraux de Paris au Petit Palais**, qui est une importante contribution à l'étude du vitrail parisien.

Pour se tenir au courant des découvertes relatives aux divers monuments du Paris médiéval, il est indispensable de suivre les **Procès-verbaux de la Commission du Vieux Paris**, les publications de la **Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France**, aussi bien que la plupart des bulletins des sociétés historiques des divers quartiers de Paris.

Nous recommandons surtout les deux volumes consacrés aux **Congrès Archéologiques de Paris**, 1934 et 1946, dont les notices sont excellentes, ainsi que la collection du **Bulletin Monumental.**

ÉPOQUE CLASSIQUE

Toute la bibliographie relative à l'art parisien du XVIe au XVIIIe siècle a été excellemment faite dans les divers chapitres de l'**Histoire de l'Art**, d'André Michel, qui sont consacrés à l'architecture française, et surtout dans les chapitres écrits par MM. Lemonnier et Schneider. M. Lemonnier a publié, en 1921, **Le Collège Mazarin et le Palais de l'Institut.**

Sur le Louvre, la **Topographie historique du Vieux Paris, région du Louvre et des Tuileries**, de Berty et Legrand, demeure à consulter malgré son ancienneté (1866-1868). M. Henri Verne a publié, en 1924, deux volumes intitulés : **La Palais du Louvre de Philippe Auguste à Napoléon III.** M. Hautecœur a écrit sur la même question deux volumes qui sont le résultat de très minutieuses recherches : **Le Louvre et les Tuileries de Louis XIV,**

1927, et **Histoire du Louvre**, s. d. (publié par *L'Illustration*). Voir aussi Germain Bazin **Le Louvre. Le Palais**, 1933, André Blum, **Le Louvre, du Palais au Musée**, 1946, Christiane Aulanier, **La Grande Galerie du Bord de l'Eau**, 1947, et Marcel Poète, **Au jardin des Tuileries**, 1924. M. J. Meurgey a décrit la Tour Saint-Jacques dans l'**Histoire de la paroisse Saint-Jacques de la Boucherie**, 1926.

Pour l'étude des vieux hôtels parisiens, la collection intitulée **Les Vieux Hôtels de Paris**, publiée à la librairie Contet, est toujours précieuse. Sur l'hôtel Carnavalet, on consultera **Guide du musée Carnavalet**, s. d. Signalons aussi, sur le XVIIe siècle, l'**Histoire de l'Observatoire de Paris**, 1902, de Wolf ; la **Notice historique sur l'ancienne Abbaye de Sainte-Geneviève et ses bâtiments**, par Frédéric Soehnée, 1904 ; **L'Hôtel des Invalides** de Louis Dimier, s. d. ; Dumolin, **Études de topographie parisienne**, 1929-1931, trois volumes ; François Boucher, **Le Pont Neuf**, 1925, deux volumes ; G. Hirschfeld, **Le Palais du Luxembourg**, 1931 ; Carl de Vinck, **La place du Carrousel**, 1931 ; Carl de Vinck et Albert Vuaflart, **La Place de l'Institut**, 1928.

Parmi les monographies relatives à des monuments du XVIIIe siècle, nous noterons : Farcy, **L'École Militaire**, 1890 ; A. Laussédat, **Le Conservatoire des Arts et Métiers**, 1898 ; E. Dupezard, **Le Palais-Royal de Paris**, 1911 ; Langlois, **Hôtels de Clisson, de Guise et de Rohan-Soubise**, 1923 ; Martial de Pradel de Lamase, **L'Hôtel de la Marine**, 1925 ; Jean Babelon, **Le Cabinet du roi ou le Salon Louis XV de la Bibliothèque Nationale**, 1927 ; Louis Beaudza, **Le Palais de la Légion d'Honneur**, 1928 ; L.-H. Labande, **L'Hôtel de Matignon à Paris**, Gazette des Beaux-Arts, 1935 ; Fernand Laudet, **L'Hôtel de Toulouse**, 1932 ; Robert Laulan, **L'École Militaire**, 1929 ; C. Leroux-Cesbron, **Le Palais de l'Élysée**, 1925 ; G. Mareschal de Bièvre, **L'Hôtel de Villeroy et le Ministère de l'Agriculture**, 1924 ; Mazé (J.), **L'Hôtel de Brienne et couvent de Saint-Joseph** (Ministère de la Guerre), 1927 Les livres de Georges Pillement : **Destruction de Paris**, Grasset ; **Demeures Parisiennes en péril**, Grasset ; **Les Hôtels de Paris**, Éditions Tel ; **Les Hôtels du Marais**, Éditions Terra ; **Saint-Nicolas-des-Champs**, Éditions du Cerf, sont à consulter.

ÉPOQUE CONTEMPORAINE

Sur les monuments parisiens du XIXe siècle, on trouve d'excellentes notices dans l'**Inventaire général des richesses d'Art de la France**. Voir aussi Edouard Driault, **L'Hôtel Beauharnais à Paris**, 1927 ; F. Cadet de Gassicourt, **L'Arc de Triomphe de l'Étoile dans le passé, dans le présent**, 1929.

Sur l'œuvre d'Haussmann on lira l'important travail d'André Morizet, **Du Vieux Paris au Paris Moderne. Haussmann et ses prédécesseurs**, Hachette, 1932.

Des monographies, telles que celles de Ballu sur **L'Église de la Sainte-Trinité**, 1868; **L'Église Saint-Ambroise** ; et de Nénot, **La Nouvelle Sorbonne**, seront toujours consultées avec fruit.

Pour contrôler la production contemporaine, il est indispensable d'étudier les revues techniques telles que **L'Art vivant**, **L'Architecture d'Aujourd'hui**, **L'Architecture et la Construction Moderne**, **L'Architecture**, **La Construction Moderne**, **Technique et Architecture**, **L'Architecture française**, et de recourir aussi à H.-M. Magne, **L'Architecture**, 1922, et à Marie Dormoy, **L'Architecture française**, 1938.

PREMIÈRE PARTIE

Pour comprendre le Paris médiéval.

CHAPITRE I

Les origines.

Une île qui s'allonge dans les bras d'un fleuve d'une calme vigueur, des rives plaisantes bordées de collines boisées dont les pentes s'abaissent doucement sous la tiède caresse d'une lumière bienveillante, tel est le site harmonieux dans lequel Paris, depuis vingt siècles, n'a jamais cessé de se développer ni de s'embellir. L'histoire ne connaît point de paysages urbains plus magnifiques, car le génie français, en ses innombrables créations, a recouvert Paris d'une éclatante parure de monuments : leurs reliques, trop rares au XXe siècle, disent clairement l'évolution grandiose de l'art français, ses tâtonnements, ses hésitations, ses chefs-d'œuvre.



FIG. 1. — LES ARÈNES DE LUTÈCE (ÉPOQUE GALLO-ROMAINE).
Vue des gradins.
Cl. Hachette

Sous les coups des vandales, anciens ou modernes, presque tous les monuments parisiens antérieurs au XIIe siècle ont com-

plètement disparu. Depuis l'époque gauloise jusqu'au temps de Louis VII, c'est le règne des ténèbres. Et brusquement, Paris entre dans l'histoire de l'art français au moment où la monarchie capétienne commence à faire respecter son autorité par delà ses domaines de l'Ile-de-France. Depuis Philippe Auguste, les progrès de la civilisation parisienne et ceux de la monarchie demeurent étroitement liés.



FIG. 2. — LES ARÈNES.
Vue d'ensemble.
Cl. Hachette.

Époque gallo-romaine. — Les Arènes. — L'art gallo-romain, qui a édifié sur tout notre territoire des ponts, des aqueducs, des thermes, des amphithéâtres, n'a légué à Paris que les Arènes et le Palais des Thermes. Au versant de la montagne Sainte-Geneviève, les Arènes se dissimulent dans la verdure d'un square (fig. 1). Tenant lieu de cirque et de théâtre, recouvertes au besoin d'un *velum*, elles mesuraient 2 hectares, pouvaient contenir 16 000 personnes et étaient constituées par trente-six rangées de gradins en demi-cercle, en face d'une piste de 57 mètres de long sur 47 mètres de large. Leur restauration, poursuivie parmi de multiples difficultés, permet de se faire une idée exacte de l'aspect qu'elles présentaient à la fin du IIe siècle de notre ère (fig. 2 et 3). L'arène était séparée des



FIG. 3. — LES ARÈNES. LE COULOIR D'ACCÈS.
Cl. Hachette.

gradins par un mur construit en petit appareil, le *podium*, qui s'élargissait, çà et là, en cinq petites pièces rectangulaires. En face des gradins, un mur orné de niches servait de fond à la scène, sur laquelle avaient lieu les représentations théâtrales. Des couloirs, *vomitoria*, conduisaient aux gradins où des inscriptions gravées dans la pierre indiquaient les places des spectateurs. On conserve, au sommet des Arènes et au musée Carnavalet, quelques-unes de ces dalles gravées, qui ont gardé, à travers les siècles, le souvenir de notables du Paris gallo-romain. Enfin, un aqueduc recueillait les eaux de pluie et les portait à la Bièvre voisine.

Ingéniosité de l'architecte à tirer parti de la colline Sainte-Geneviève pour diminuer ses travaux de maçonnerie, habileté coutumière des Romains à faire large et confortable, tels sont les mérites de Arènes de Lutèce qui, par leur valeur artistique et leurs proportions, ne sauraient être comparées aux arènes de Nîmes ni aux théâtres d'Arles ou d'Orange.



FIG. 4. — LA GRANDE SALLE DES THERMES (ÉPOQUE GALLO-ROMAINE).

Vue générale et détail des voûtes d'arêtes. Musée de Cluny.

Cl. Hachette.

Le Palais des Thermes. — On donne aux ruines annexées au musée de Cluny le nom de Palais des Thermes ; cette appellation, qui remonte au moyen âge, n'est pas justifiée. L'édifice dont ces ruines firent partie ne fut jamais ni la demeure parisienne des empereurs romains, car le palais impérial s'élevait dans la Cité, ni les thermes de Lutèce, car les bains publics des Parisiens étaient situés sur l'emplacement actuel du Collège de France.

Agencement de l'édifice. — Ces ruines comprennent une grande salle rectangulaire (fig. 4), dont les murs, de 2 mètres d'épaisseur, sont formés de moellons en petit appareil, coupés

de chaînons de briques rouges. Au nord de la salle, une piscine (fig. 6) est aménagée en contre-bas, approvisionnée par des tuyaux d'eau qui arrivaient par des trous encore visibles au sud. Aux quatre extrémités de la salle, des voûtes en berceau (fig. 5), c'est-à-dire des voûtes très simples, constituées exactement comme la voûte d'un tunnel de chemin de fer, retombent sur des consoles formant une proue de navire, ornée de rames, d'un dauphin et de tritons. En se prolongeant et en se rencontrant, ces voûtes en berceau nord-sud et est-ouest forment, au centre de la salle, une voûte d'arête nettement dessinée (fig. 4). La voûte d'arête se définit essentiellement comme la rencontre de deux voûtes en berceau : celle du Palais des Thermes est un des meilleurs spécimens des voûtes d'arête gallo-romaines. A chaque face de la salle, sous chaque voûte en berceau, s'ouvre une large baie en demi-cercle, c'est-à-dire en plein cintre, et, sous chacune de ces baies, des niches, de forme et de nombre variables, se creusent dans le mur.

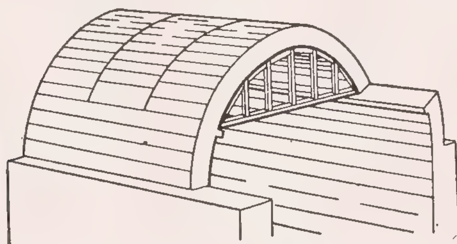


FIG. 5. — SCHÉMA D'UNE VOUTE EN BERCEAU.

Autour de cette grande salle s'agençaient un grand nombre de pièces qui se reconnaissent, soit par les matériaux encore debout, soit par les substructions : cinq ou six au sud, deux à l'est et à l'ouest, deux, particulièrement vastes, au nord-est et au nord-ouest. Ces salles étaient voûtées en plein cintre ou d'arête, leur sol était en béton, leurs murs creusés de niches en cul-de-four ou de réduits en demi-cercle. Sous

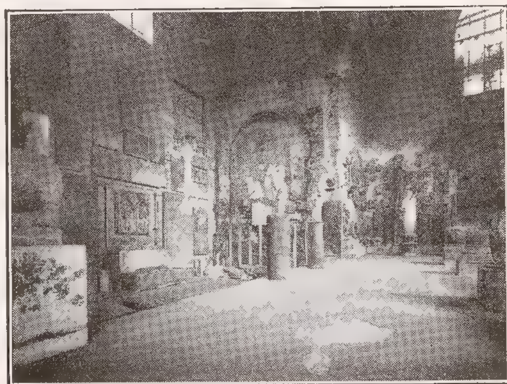


FIG. 6. — LA GRANDE SALLE DES THERMES. Détail de la piscine. Musée de Cluny.
Cl. Hachette.

cet ensemble de constructions couraient un grand égout et d'immenses souterrains.

Quelle était la destination de cette belle et vaste demeure, élevée dans la deuxième moitié du IIe siècle? Il est possible, comme on l'a supposé, qu'elle ait été le siège du collège des Nautes, ou bateliers de la Seine, la plus ancienne et la plus puissante des corporations parisiennes.

Paris gallo-romain. — Les deux monuments que nous venons de décrire nous donnent une idée bien imparfaite des procédés de la construction romaine en Gaule. La Maison Carrée à Nîmes, le pont du Gard et l'arc d'Orange sont des monuments singulièrement évocateurs; les Arènes et le Palais des Thermes nous apprennent simplement que les architectes romains savaient faire grand et qu'ils s'entendaient à bander des arcs en plein cintre ou à voûter de vastes salles : ce sont des monuments secondaires.



Fig. 7. — Saint-Pierre de Montmartre. Chapiteau antique.
Cl. Hachette.

Ses proportions. — On ne saurait s'en étonner. A l'époque gallo-romaine, Paris était une petite ville qui ne pouvait rivaliser avec les grandes cités du Centre et du Midi. La rive droite, marécageuse ou boisée, était presque déserte. Sur les pentes de la colline de Montmartre, couronnée d'un temple de Mercure, dont quelques colonnes et leurs chapiteaux (fig. 7) furent sans doute réemployés à l'entrée de la nef de Saint-Pierre de Montmartre, quelques plaisantes villas avaient été construites ; mais il n'y avait plus ni maison, ni temple entre Montmartre et le pont de bois jeté sur la Seine à l'emplacement du pont Notre-Dame. Par l'actuelle rue Saint-Martin, la voie romaine de Senlis filait à travers des marais inhabités.

Ses monuments. — L'île de la Cité, plus petite que l'île actuelle, était relativement peuplée : à l'abri d'une enceinte,

elle renfermait le palais impérial et des temples. De multiples fouilles exécutées depuis plusieurs siècles ont ramené quelques fragments d'autels ou de sculptures funéraires. Ces débris peuvent se voir au musée Carnavalet, ou dans la salle des Thermes du musée de Cluny, les uns ornés de sculptures robustes, tel l'autel élevé par les Nautes de Paris (fig. 8), sous le principat de Tibère, les autres décorés de gracieuses figures, tel l'autel à Bacchus et l'autel des Trois Dieux (fig. 9).

Sur la rive gauche, unie à la Cité par un pont de bois, s'élevaient les principaux monuments de la petite ville. Ils avoisinaient la route d'Orléans et du Midi, l'actuelle rue Saint-Jacques, large de 9 mètres, pavée de quartiers de grès posés sur du béton. On y voyait, proche le lycée Saint-Louis, le théâtre construit sous les Antonins pour 4 500 spectateurs, d'immenses thermes avec hypocaustes et tout-à-l'égout, sur l'emplacement du Collège de France, un très grand temple aux environs de la rue Soufflot, et un aqueduc. A l'intérieur des remparts, entre la Seine, la place Maubert, le boulevard Saint-Michel, la montagne Sainte-Geneviève, le Collège de France, l'École des Mines et la façade du Luxembourg, les demeures des Parisiens aisés avaient été construites : une de ces plus riches villas, comprenant une piscine et une vingtaine de pièces, a été retrouvée à l'entrée de la rue Gay-Lussac. Et, un peu en dehors de la ville, les cimetières s'alignaient : celui des païens, entre l'Observatoire, le boulevard Saint-Michel et la rue Saint-Jacques ; celui des chrétiens, entre le boulevard Saint-Marcel et l'avenue des Gobelins. Les catacombes du quartier des Gobelins furent l'humble berceau du christianisme parisien.



Fig. 8. — Autel des Nautes (époque gallo-romaine).
Salle des Thermes du Musée de Cluny.
Cl. Hachette

Son importance. — Tout cela ne constituait qu'une ville moyenne qui tirait sa prospérité de ses deux ponts de bois,

lancés sur la Seine, des facilités de navigation sur le fleuve parcouru par les Nautes, et de sa situation sur la grande voie romaine Senlis-Orléans. Petit à petit, les avantages de sa position au carrefour des Gaules attirèrent sur Lutèce l'attention des généraux et des empereurs romains. Au IVe siècle, un camp et une base navale y étaient établis. Mais, dès le IIIe siècle, afin de résister aux invasions barbares, les Parisiens avaient abandonné la rive gauche pour se réfugier dans la Cité, à l'abri de ses remparts et des bras du fleuve. Ce que la ville gagnait en renommée, elle le perdait en superficie.

Ainsi s'explique le petit nombre et la valeur moyenne des monuments gallo-romains qui sont venus jusqu'à nous. La plus grande partie d'entre eux disparurent, du IVe au Ve siècle, soit qu'ils aient été détruits par les barbares, soit qu'ils aient été dépecés pierre par pierre, par les Parisiens, afin de servir à la reconstruction ultérieure de maisons, d'églises ou de remparts.



FIG. 9. — AUTEL DES TROIS DIEUX (ÉPOQUE GALLO-ROMAINE).

Salle des Thermes du Musée de Cluny.

Cl. Hachette.

Paris mérovingien et carolingien. — A la faveur des progrès réalisés par la monarchie mérovingienne, Paris recommença bientôt à s'accroître. En 508, Clovis en fait sa capitale : désormais, la ville ne cesse plus de grandir, car son développement territorial marche toujours de pair avec son rôle politique et économique. Les successeurs de Clovis se disputeront cette capitale convoitée. Au IXe siècle, Paris, résidence des empereurs carolingiens, est une grande ville très peuplée et très commerçante, dont un contemporain peut dire qu'elle resplendit de gloire et d'opulence, et qu'elle est recherchée par quiconque ambitionne les trésors de la France. Nous voici bien loin de la petite cité gallo-romaine.

Ses monuments. — Le Paris des Mérovingiens et des Carolingiens s'ornait de monuments : le palais royal, l'église cathédrale et le palais épiscopal dans la Cité, l'abbaye Saint-Vincent-Sainte-Croix, plus tard Saint-Germain-des-Prés, la basilique des Saints-Apôtres qui devint Sainte-Geneviève, Saint-Julien, Saint-Séverin, Saint-Marcel, sur la rive gauche ; Saint-Laurent, Saint-Gervais-Saint-Protais, sur la rive droite. Il n'en subsiste que quelques débris insignifiants : on peut voir, au *triforium* du chœur de Saint-Germain-des-Prés, des colonnettes de marbre (fig. 10), reliques légendaires de l'abbaye Saint-Vincent ; enfin, à l'abside de Saint-Pierre de Montmartre, quelques chapiteaux ornés de feuilles d'acanthe stylisées rappellent les chapiteaux d'origine byzantine de la crypte mérovingienne de Jouarre. Cette extrême rareté des survivances archéologiques du VIe au Xe siècle se retrouve dans toute la France. Tantôt, les édifices, généralement en bois, édifiés durant les périodes mérovingienne et carolingienne furent dévorés par les innombrables incendies qui s'allumaient dans les villes médiévales, tantôt ils furent saccagés par les invasions normandes, tantôt ils disparurent à l'époque romane, remplacés par de nouvelles constructions plus vastes et plus solides.

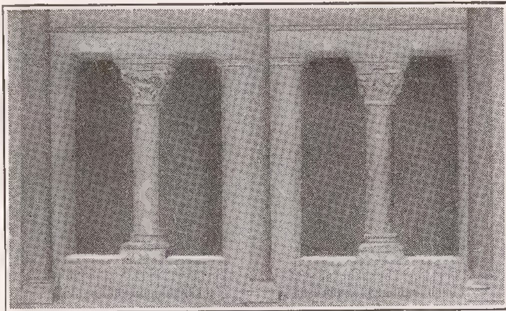


FIG. 10. — COLONNETTES MÉROVINGIENNES.
Triforium du chœur de Saint-Germain-des-Prés.
Cl. Hachette.

L'avènement des Capétiens. — En 987, quand Hugues Capet reçoit la couronne royale, Paris n'est point seulement une capitale politique : c'est encore une place forte et un centre économique. Ses ponts fortifiés et ses remparts mettent les Parisiens à l'abri des coups de main ; l'activité du commerce fluvial et l'importance des transactions de la foire de Saint-Denis assurent la prospérité de la ville. Pour s'étendre maintenant au

delà des limites de la cité gallo-romaine, Paris va jouir de la protection constante d'une famille royale qui défendra ses marchands et accroîtra sa renommée. Pour se couvrir de monuments imposants et durables, Paris attend l'éclosion de cet art nouveau que le génie des maîtres d'œuvre gothiques saura réaliser.

CHAPITRE II

A la recherche des formules gothiques.

Le style roman. — A la fin du XIe siècle, les divers édifices religieux de Paris se rattachant aux formules auxquelles nous avons donné le nom de *romanes* devaient présenter les caractéristiques suivantes : à l'intérieur, le chœur était couvert par une voûte en berceau ou d'arête, soutenue par des doubleaux massifs qui retombaient sur des piliers aux lourds chapiteaux ornés de personnages sans vie ou d'éléments décoratifs empruntés à l'art oriental. Eclairés par d'étroites fenêtres en plein cintre, la nef et les bas côtés étaient obscurs : leurs proportions médiocres les condamnaient à ne recevoir qu'un groupe restreint de fidèles. A l'extérieur ou plusieurs clochers aux étages superposés ornaient l'édifice de la façade, à l'abside et au transept. Des contrefort soutenaient les murs où une corniche courait à la base du toit. Sculptés aux portails principaux, des personnages hiératiques, guindés, accueillaient clercs et laïcs. Aucun monument parisien de ce style ne nous a été intégralement conservé. Les fragments de l'architecture du XIe siècle enclavés dans les constructions



FIG. 11. — CLOCHER ROMAN DE SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS (XIe SIÈCLE).
Cl. Hachette.

postérieures ne nous donnent qu'une idée très superficielle de l'art roman à Paris.



Fig. 12. — Chapiteaux romans de la nef de Saint-Germain-des Prés.

Musée de Cluny.

Cl. Hachette.

Les débris de l'art roman parisien. — Il subsiste peu de chose de l'église romane de Saint-Germain-des-Prés, commencée de 990 à 1014, et achevée dans la deuxième moitié du XIe siècle : le clocher-porche (fig. 11) — à l'exclusion de son dernier étage — percé de jours étroits et soutenu par quatre contreforts d'angle, puis la nef, le transept et la base des deux tours. Le clocher-porche, qui est un des plus anciens clochers de France, fut élevé avant 1014, mais les cinq travées de la nef sont postérieures. Dans chaque travée de cette nef romane, on distingue une voûte du XVIIe siècle, de grandes arcades modernes, et des chapiteaux généralement modernes, copies des originaux mutilés, conservés au musée de Cluny (fig. 12). Au transept, de mauvaises additions du XVIIe siècle ont fâcheusement modifié le carré, jadis recouvert d'un plafond de bois, et les quatre arcs en plein cintre qui le limitaient. Au croisillon ouest, deux fenêtres sont encore debout, dans le pur style du XIe siècle.

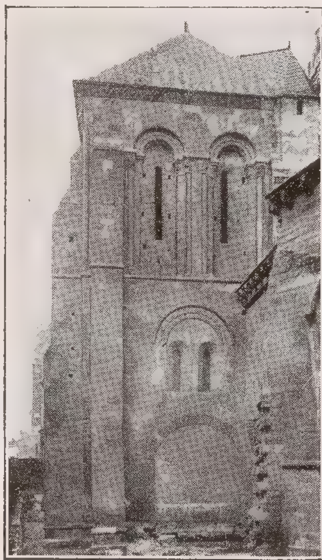


Fig. 13. — Tour romane de Saint-Martin-des-Champs.

Cl. Hachette.

Ces éléments insignifiants ne nous donnent qu'une idée insuffisante de l'art qui créa Cluny, Vézelay, Tournus et Saint-Front de Périgueux. Et nos connaissances en architecture romane ne s'augmentent pas davantage à considérer, soit la tour construite à l'angle du

chœur et du croisillon sud de Saint-Germain-l'Auxerrois, soit celle qui s'élève à l'abside de Saint-Martin-des-Champs et qui s'orne de pittoresques chapiteaux (fig. 13), soit la base de la tour Clovis, enclavée dans le lycée Henri IV. A la chapelle Saint-Aignan (19, rue des Ursins) transformée en écurie, on ne voit presque plus rien des intéressants chapiteaux romans qui la décoraient.

Apparition de l'art gothique à Paris. — La population parisienne s'accroissait sans cesse ; les sanctuaires devenaient insuffisants pour le culte, leurs ténèbres nuisaient à la pompe des cérémonies religieuses. On attendait des maîtres d'œuvre qu'ils augmentent les proportions des édifices en longueur, en hauteur et surtout, étant donnée l'exiguïté des villes médiévales, qu'ils trouvent le moyen d'amplifier les églises romanes, sans jeter bas les maisons d'une ou de plusieurs rues et sans bouleverser tout un quartier. Des tâtonnements empiriques des architectes du XIIe siècle qui s'adonnèrent à la recherche de formules nouvelles, soit dans les petites églises rurales de l'Ile-de-France, soit dans la grandiose abbatiale que Suger éleva à Saint-Denis, sortit un des plus admirables moyens d'expression qu'une époque ait jamais trouvé pour dire, à l'aide de la pierre, ses sentiments et son idéal. Ce fut l'art gothique, qui, après avoir révélé sa majesté à Saint-Denis, dès 1140, prit aussitôt possession des églises de la capitale voisine. Saint-Martin-des-Champs, Saint-Pierre de Montmartre et Saint-Germain-des-Prés ont conservé les traces émouvantes de ses premiers balbutiements parisiens.

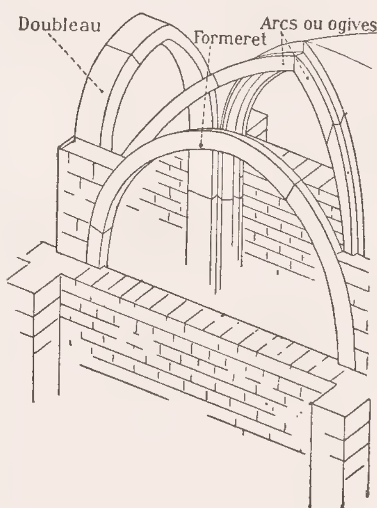


FIG. 14. — SCHÉMA D'UNE VOUTE D'OGIVE.

Les éléments de l'architecture gothique. — L'originalité de l'architecture gothique réside dans la création de la voûte

d'ogive. Comme les voûtes d'arête étaient difficiles à bien exécuter, on imagina, au début du XIIe siècle, d'abord de recouvrir les arêtes de nervures qui pénétraient dans la voûte et étaient soutenues par elle, puis de maintenir la voûte d'arête à l'aide de deux nervures qui se croisaient. Les deux nervures, augmentant (en latin *augere*) la solidité de la voûte, reçurent le nom d'*arcs ogifs* ou *ogives*. La *croisée d'ogive* est faite de la rencontre des ogives. On augmenta la solidité de la croisée d'ogive en la flanquant de *doubleaux* et de *formerets* (fig. 14 et 15). Les doubleaux sont des arcs lancés au travers de la voûte, de part et d'autre de la croisée d'ogive, qui supportent la poussée transversale. Les formerets sont des arcs latéraux, engagés dans les murs au point de contact de la croisée d'ogive et de ces murs : ils supportent la poussée latérale de la voûte.

Tels sont les éléments essentiels de la combinaison harmonieuse qu'on nomme voûte d'ogive, qui fut réalisée, pour la première fois dans un grand monument, par l'abbé Suger, à Saint-Denis, au second quart du XIIe siècle. Ce fut une bonne fortune pour l'art parisien de pouvoir profiter, sans retard, de la découverte de Suger.

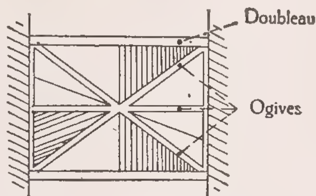


FIG. 15. — DOUBLEAU ET OGIVES.

Les débuts du gothique à Saint-Martin-des-Champs. — Les moines de Saint-Martin-des-Champs avaient célébré la dédicace de leur église en 1067. Dès le second quart du XIIe siècle, des travaux furent entrepris pour agrandir cet édifice roman dont il ne nous reste plus rien : il en sortit une église d'un style nouveau, qui est occupée actuellement par la salle des machines du Conservatoire des Arts et Métiers.

Il s'agissait, pour les architectes qui travaillèrent à Saint-Martin-des-Champs, de 1130 à 1140, de transformer l'abside et le chœur de l'église. S'inspirant des essais exécutés au déambulatoire de Saint-Denis, ces artistes inconnus imaginèrent d'élever, à l'abside, un double déambulatoire — c'est-à-dire un double bas côté faisant le tour du chœur et de l'abside — flanqué de six petites chapelles arrondies, et d'une grande chapelle tréflée (fig. 16-18). A 0 m. 80 au-dessus des dalles



FIG. 16. — CHAPELLE ABSIDALE DE SAINT-MARTIN-DES-CHAMPS (1130-1140).

Cl. Hachette.

du déambulatoire, ils construisirent un chœur, dont les sept travées, voûtées d'ogives, sont encadrées par un doubleau en tiers-point, très surhaussé, orné de moulures en zigzag.

Tâtonnements des architectes dans cet édifice. — Aucun édifice parisien ne nous montre plus clairement les tâtonnements des architectes qui s'essaient à passer des formules romanes au style de Saint-Denis. La chapelle tréflée de l'abside a neuf fenêtres en plein cintre ; sa voûte, en forme d'étoile irrégulière, se décompose en six compartiments tracés, autour d'une clef creuse, par des branches d'ogive faites de massives moulures en demi-cercle que l'on nomme *tores*. Mais ces branches d'ogive, à trois tores, retombent sur des chapiteaux romans aux lourds tailloirs, décorés de feuillages stylisés. Mal calculés, les formerets ne soutiennent pas exactement la retombée des voûtes : il a fallu que des chapiteaux supplémentaires vinssent remédier çà et là à leur longueur insuffisante. Tout autour de la chapelle, sur le rampant de la voû-

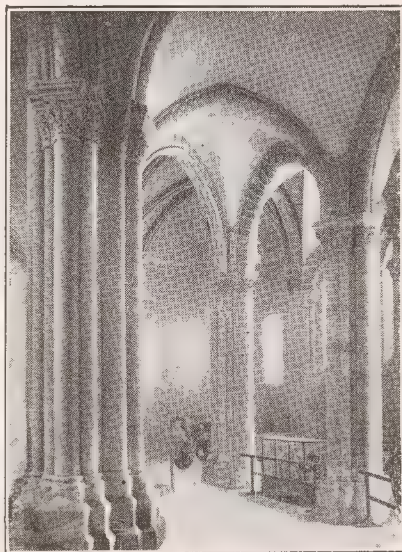


FIG. 17. — DÉAMBULATOIRE DE SAINT - MARTIN - DES - CHAMPS (1130-1140).

Détails des voûtes et des supports.

Cl. Hachette.

te, un cordon de rinceaux fait saillie, comme s'il était destiné à soutenir, à mi-chemin, la retombée de la voûte. Les trois fenêtres qui se trouvent à l'extrémité de la chapelle, et chacun des groupes de deux fenêtres qui les encadrent, sont supportés par des arcatures en plein cintre, de proportions irrégulières.



Fig. 18. — Déambulatoire de Saint-Martin-des-Champs.
Détail des travées.
Cl. Hachette.

Coexistence à Saint-Martin-des-Champs des voûtes d'arête et d'ogive. — La plus grande confusion règne dans l'exécution du double déambulatoire et de ses chapelles. Au sud, depuis l'amorce du clocher jusqu'à la travée qui précède la grande chapelle absidale, on compte cinq travées au bas côté principal et trois au bas côté secondaire ; au nord, les deux bas côtés se décomposent chacun en cinq travées. De gros doubleaux séparent ces diverses tra vées, dont les chapiteaux sont ornés, tantôt d'oiseaux à tête humaine, tantôt de feuillages romans stylisés, tantôt d'une décoration végétale, plus proche de la réalité. Or, la majorité de ces voûtes sont en arêtes, soit triangulaires, soit à quatre comparti-

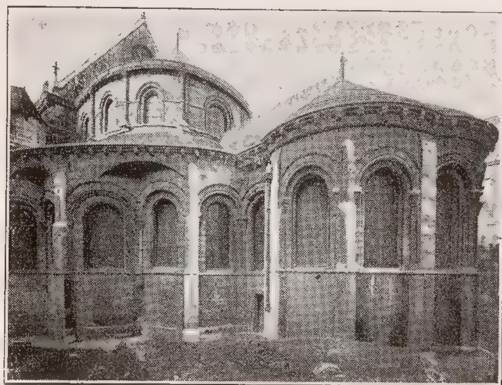


Fig. 19. — Vue extérieure de l'abside de Saint-Martin-des-Champs (xiie siècle).
Cl. Hachette.

ments. Elles étaient destinées sans doute à recevoir des arcs ogifs qui eussent épousé exactement leurs formes. Par inexpérience, par timidité, ou faute de ressources, les architectes les ont laissées dans leur état primitif. Ainsi, grâce à la juxtaposition des voûtes d'arête et d'ogive, Saint-Martin-des-Champs nous offre un parfait exemple d'un édifice du XIIe siècle où les architectes se lancèrent à la recherche des formules nouvelles. Et les tâtonnements de ces vieux maîtres se lisent encore sur ce plus ancien monument de l'architecture gothique parisienne : tâtonnements dans le plan de l'église et dans le niveau de son sol, car les parties nouvelles se raccordaient tant bien que mal avec la nef romane ; tâtonnements dans le plan des piles de l'abside qui sont cantonnées tantôt de huit, tantôt de douze colonnettes, dans le plan du double déambulatoire, dont les deux galeries sont de largeur inégale.

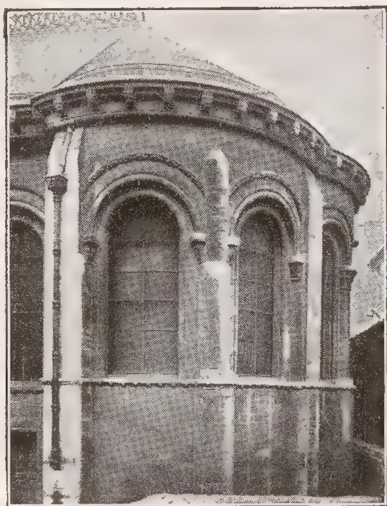
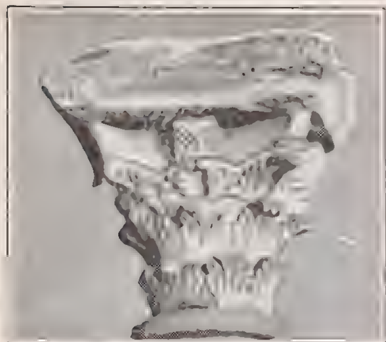


FIG. 20. — DÉTAILS DE L'ABSIDE DE SAINT-MARTIN-DES-CHAMPS (XIIe SIÈCLE).
Cl. Hachette.

Création des murs boutants. — Dans la crainte que les contreforts extérieurs ne fussent pas assez solides pour enrayer la poussée des voûtes d'ogives, plus hautes et plus élancées que les voûtes romanes, les architectes imaginèrent de construire, sur les doubleaux du déambulatoire, des petits murs, longs de 1 m. 85, épais de 0 m. 55, auxquels nous donnons le nom de murs boutants.

Ce sont les plus anciens murs boutants de toute la France ; ils furent lancés avec tant de timidité qu'ils aboutissaient seulement sous les fenêtres hautes de l'abside, au lieu de neutraliser la poussée des voûtes. A l'extérieur, enfin, l'aspect de Saint-Martin-des-Champs est exactement celui d'une église romane, épaulée par des contreforts ou des colonnes,



A, ANTIQUE. SAINT-PIERRE DE MONTMARTRE.



B, ROMAN. NEF DE SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS. (Musée de Cluny.)



C, ROMAN (XIIe SIÈCLE). SAINT-MARTIN-DES-CHAMPS.



D, GOTHIQUE (XIIe SIÈCLE). SAINT-JULIEN-LE-PAUVRE.



E, GOTHIQUE (XIIe SIÈCLE). NOTRE-DAME DE PARIS. (Tribunes.)



F, GOTHIQUE (XIIe SIÈCLE). NOTRE-DAME DE PARIS. (Tribunes.)

Cl. Hachette.

PLANCHE I.

décorée d'une corniche qui s'orne, aux modillons, de figures humaines (fig. 19-21).

Saint-Pierre de Montmartre (1147). — Vers la même époque, à la place d'une ancienne basilique s'élevait l'abbaye des Bénédictines de Saint-Pierre de Montmartre, fondée par Louis VI et sa femme en 1133-1134. A Pâques 1147, le pape Eugène III consacrait la petite église qui se juchait, parmi les constructions monastiques, au faîte de la colline de Montmartre. Le chœur, les deux absidioles, le transept ainsi que la travée avoisinant la nef peuvent être datés des environs de 1147 ; le reste de la nef est un peu postérieur ; la charpente du comble date du milieu et l'abside de la fin du XIIe siècle.

Chœur de l'édifice. — N'étant point arrêtés dans leurs travaux par de grandes constructions antérieures, ne s'appliquant

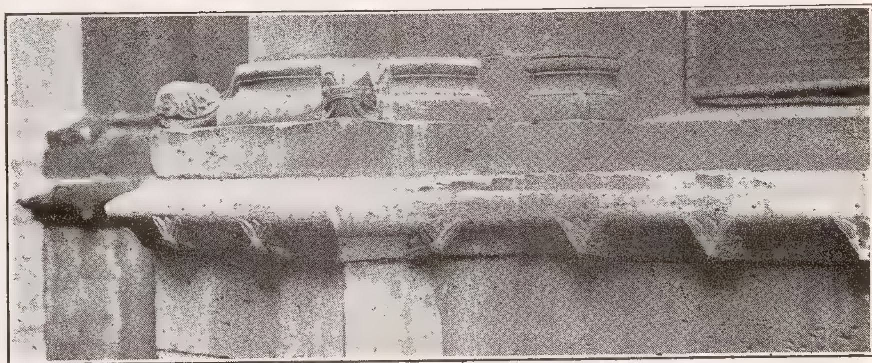


FIG. 21. — ABSIDE DE SAINT-MARTIN-DES-CHAMPS (XIIe SIÈCLE).
Détails de la décoration du soubassement.
Cl. Hachette.

pas à donner à leur église les proportions imposantes de Saint-Martin-des-Champs, les créateurs de Saint-Pierre de Montmartre appliquèrent plus aisément les principes de l'architecture élaborée à Saint-Denis. L'unique travée du chœur est voûtée d'ogive : des formerets et des doubleaux en arc brisé, ou en tiers-point, s'ajustant tant bien que mal, étayent les quatre branches d'ogive, formées de trois gros tores, de largeur inégale. C'est la plus ancienne voûte d'ogive de Paris qui soit datée avec rigueur, car cette travée était achevée en 1147.

Les colonnes de marbre, intermédiaires entre le chœur et l'abside, proviennent sans doute du temple gallo-romain de Mercure qui couronnait la colline de Montmartre. Les absidioles se décomposent en deux parties séparées par un doubleau en tiers-point, l'une en cul-de-four et l'autre voûtée d'arête.

Le transept et la nef. — Le transept et ses bras, qui ne font nulle saillie sur le reste de l'édifice, s'agencent autour de gros massifs cruciformes flanqués de huit colonnes aux chapiteaux d'inspiration romane. Sur l'un d'eux, au nord, un homme, à califourchon sur un bouc, figure la luxure (fig. 22). Enfin, des quatre travées de la nef, la plus rapprochée du transept est la plus ancienne. Elle comprend une grande arcade en tiers-point, retombant sur les tailloirs de chapiteaux rasés ou mutilés, deux grandes baies aveugles sur l'emplacement des tribunes qui ont été bouchées, et, enfin, une étroite baie en plein cintre, à glacis, laissant une chiche lumière entrer à l'intérieur de la nef. Aux trois autres travées, une baie en tiers-point, plus large, surmonte une petite tribune. A l'extérieur, la petite église n'est soutenue que par de simples contreforts : sa solidité au XIIe siècle était très précaire (fig. 23).

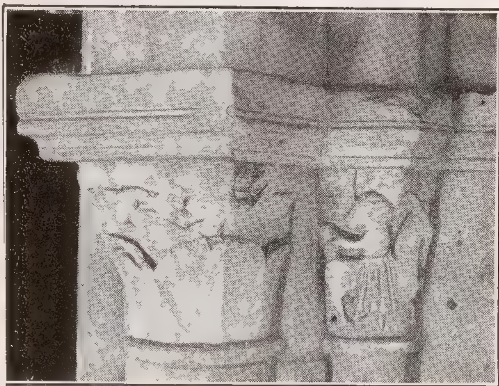


FIG. 22. — LA LUXURE, CHAPITEAU SYMBOLIQUE DE SAINT-PIERRE DE MONTMARTRE (VERS 1147).

Cl. Hachette.

Le chœur de Saint-Germain-des-Prés. — Le 21 avril 1163, le pape Alexandre III vint consacrer la nouvelle abside de Saint-Germain-des-Prés, visiblement inspirée des chevets contemporains de l'abbaye de Saint-Denis et de la cathédrale de Noyon.

En hémicycle, le chœur à quatre travées est entouré d'un déambulatoire flanqué de cinq chapelles rayonnantes (fig. 24).

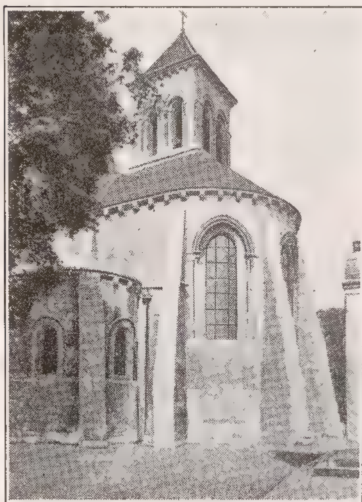


Fig. 23. — Abside de Saint-Pierre de Montmartre et contreforts (fin du XIIe siècle).

Cl. Chevojon.

Dans chacune de ces travées, de grandes arcades en plein cintre ou en tiers-point supportent des tribunes, transformées au XVIIe siècle en *triforium*, où furent réemployées les colonnettes mérovingiennes ; à l'étage supérieur, des fenêtres en tiers-point s'ouvrent sous des formerets épaulant des voûtes d'ogive à quatre branches qui convergent autour d'une clef ornée de feuilles d'acanthe. Ogives, formerets et doubleaux sont soutenus chacun par une colonne isolée : ces trois colonnes se réunissent pour retomber sur les tailloirs des chapiteaux à feuille d'acanthe, à sirènes-oiseaux ou à griffons porteurs de têtes humaines qui décorent les colonnes du chœur dont les bases s'ornent de griffes (fig. 25).



Fig. 24. — Déambulatoire de Saint-Germain-des-Prés (vers 1163).

Cl. Hachette.

Progrès de l'art gothique. — Dans le déambulatoire, les cinq chapelles voûtées d'ogive et consacrées en 1163 avaient la même longueur, car la chapelle de l'axe ne fut élargie qu'au XIXe siècle. Tandis qu'à Saint-Martin-des-Champs, les voûtes du déambulatoire étaient si empiriques, à Saint-Germain-des-Prés toutes les travées du déambulatoire ont reçu de correctes voûtes d'ogive. C'est la preuve des rapides progrès accomplis par les maîtres d'œuvre parisiens.

A l'extérieur, les voûtes d'ogive n'étaient soutenues que par des contreforts. Un portail contemporain de l'abside fut placé derrière le porche roman : il était décoré de huit grandes statues et orné d'un linteau représentant la Cène. Un quatrième étage, constitué sur ses quatre faces de deux baies, fut ajouté au clocher roman.

Physionomie nouvelle des églises parisiennes. — Aussi bien, dans chacun de ces trois édifices, prenaient corps, petit à petit, les éléments constitutifs de l'architecture gothique : doubleaux, formerets et voûtes d'ogive à quatre compartiments, qui s'ajustent tant bien que mal, contreforts qui, ne suffisant plus à soutenir la poussée de ces voûtes d'ogive, sont soulagés par des murs boutants avant d'être définitivement remplacés par des arcs-boutants. Ces améliorations de la construction donnaient aux églises une physionomie nouvelle. Autour du chœur, le déambulatoire, propre aux processions imposantes ou aux mouvements de foule, est flanqué de chapelles absidales en nombre variable, généralement cinq. Les proportions du chœur augmentent, puis, le transept et la nef vont s'accompagner de bas côtés où les fidèles pourront se presser en masse.

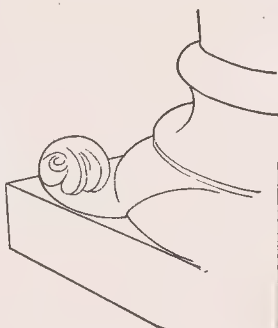


FIG. 25. — BASE GOTHIQUE AVEC GRIFFE.

Ainsi, tandis que dans toute l'Ile-de-France, abbés, maîtres d'œuvre et ouvriers se passionnaient pour la recherche de nouvelles formules architecturales, les monastères parisiens s'associaient avec ardeur à cette renaissance artistique dont les pays d'entre Seine et Oise furent le berceau. Et du sol de la Cité allait surgir enfin la cathédrale, digne, par ses proportions, de Paris, de la monarchie capétienne et de l'idéal nouveau.

CHAPITRE III

Notre-Dame de Paris.

La cathédrale du XIIe siècle. — Notre-Dame est une véritable église de l'Ile-de-France, conçue comme Saint-Denis, Noyon, Senlis, Mantes et Laon, car ce sont les fleurs et les feuilles de nos campagnes qui se retrouvent dans l'herbier de ses chapiteaux. Et Notre-Dame, ainsi que l'a si nettement montré M. Aubert, son meilleur historien, est aussi le dernier des grands monuments que des architectes gothiques élevèrent sur des données romanes. S'inspirant des édifices de l'école romane anglo-normande qui, au XIIe siècle, rayonnait sur toute l'Ile-de-France, les premiers maîtres d'œuvre de Notre-Dame y firent du gothique encore timide, mal affranchi du roman. La cathédrale du XIIe siècle est sombre, ses travées manquent de hardiesse. Entre sa nef et les premiers édifices gothiques de Paris que nous venons de décrire, il n'y a pas de solution de continuité.



FIG. 26. — CHŒUR DE NOTRE-DAME (FIN DU XIIe SIÈCLE).
Cl. Hachette.

Rôles des évêques Maurice et Eudes de Sully. — Évêque de Paris du 12 octobre 1160 au 11 septembre 1196, Maurice de Sully fut le créateur de la cathédrale nouvelle. La démolition de maisons de chanoines et de l'église en ruines de Saint-Étienne, le percement d'une rue devant le parvis de la vieille église Notre-Dame exigèrent environ trois ans. En 1163, on posait la première pierre du chœur, presque terminé en 1177 (fig. 26), et, en 1182, Maurice de Sully, assisté d'un légat du pape, consacrait solennellement le maître-autel. De 1197 à 1208, le nouvel évêque, Eudes de Sully, se consacra, avec autant d'ardeur que son prédécesseur, à l'achèvement de la cathédrale. A la fin du XIIe siècle, dans sa parure de belles pierres tirées des carrières de Montrouge, d'Arcueil et de la colline Saint-Jacques, avec ses 130 mètres de longueur, ses 35 mètres de hauteur sous voûte, Notre-Dame de Paris offrait aux fidèles l'accueil majestueux d'un chœur à deux travées doubles et d'une nef (fig. 27) à cinq travées doubles, dont l'originalité ne s'est point effacée, en dépit du vandalisme du XVIIe siècle et des restaurations de l'époque contemporaine.



Fig. 27. — Nef de Notre-Dame (fin du XIIe siècle).
Cl. Hachette.



Fig. 28. — Vue intérieure du déambulatoire de Notre-Dame (fin du XIIe siècle).
Cl. Hachette.

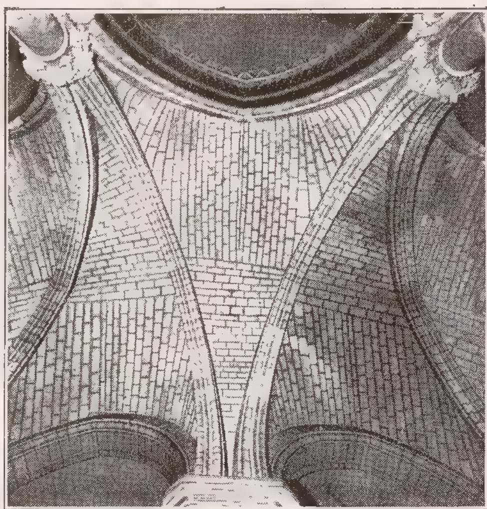


FIG. 29. — DÉTAIL DES VOUTES DU DÉAMBULATOIRE (FIN DU XIIe SIÈCLE).
Cl. Hachette.

Le plan de Notre-Dame. — Par son plan, Notre-Dame présente de frappantes analogies avec les premières églises gothiques de l'Ile-de-France. Le chœur est vaste, comme celui de Saint-Germain-des-Prés, avec un grand déambulatoire (fig. 28), comme à Saint-Martin-des-Champs ; le transept fait à peine saillie sur les bas côtés de la nef, comme à Saint-Pierre de Montmartre. Les lenteurs de la construction de l'édifice suffisent à expliquer, sans le secours d'arguments symboliques, la déviation de son axe. Instruit, par l'exemple de Saint-Martin-des-Champs, des difficultés du voûtement d'un déambulatoire, le maître d'œuvre inconnu a imaginé une série de voûtains triangulaires qui, s'ajustant les uns aux autres, forment des croisées d'ogive à six branches et s'agencent autour d'une colonne, dont le tailloir tient lieu de clef (fig. 29). Mais le désir de faire grand, et la crainte de voûter d'ogive de trop larges surfaces a poussé l'architecte à flanquer la nef de doubles bas côtés, qu'il a recouverts de grandes tribunes, où 1 500 personnes peuvent prendre place (fig. 30).

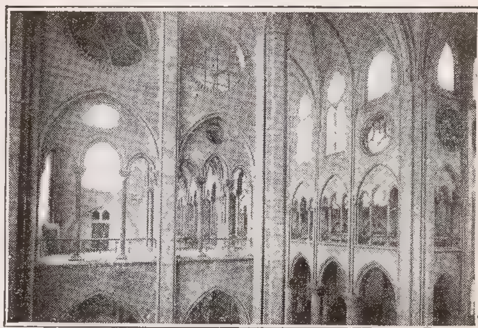


FIG. 30. — TRIBUNES DE NOTRE-DAME (FIN DU XIIe SIÈCLE).
Vue prise du transept.
Cl. Hachette.

Les voûtes d'ogive. — Les grandes voûtes de Notre-Dame de Paris sont aussi dans la tradition

architecturale de l'Ile-de-France. Les travées de la nef sont recouvertes d'une voûte d'ogive sexpartite, c'est-à-dire que la voûte d'ogive, à six compartiments au lieu de quatre, est soulagée par un doubleau intermédiaire. La voûte sexpartite dérivait du principe roman de l'alternance des supports, une pile forte alternant avec une pile faible. Or, sauf dans les bas côtés, il n'y a point d'alternance à Notre-Dame de Paris, dont les voûtes gothiques soutenues par des formerets au sommet très relevé, aux moulures faites d'une surface plate, ou bandeau, entre deux tores, marquent le terme de l'évolution commencée par les voûtes primitives de Saint-Martin-des-Champs et de Saint-Pierre de Montmartre, lourdes, maladroites et de guingois.



FIG. 31. — LES ÉLÉMENTS DE LA TRAVÉE DE NOTRE-DAME DE PARIS (XIIe ET XIIIe SIÈCLES).

Cl. Hachette

Les éléments de la travée. — La travée de Notre-Dame se décompose ainsi :

a. De grandes arcades en tiers-point retombent sur de belles colonnes, aux admirables chapiteaux sculptés de toutes les fleurs et de toutes les feuilles de la région parisienne, aux socles décorés de griffes. Par-dessus les tailloirs de ces colonnes, tailloirs rectangulaires dans le chœur, aux angles abattus dans la nef, un faisceau de trois colonnettes monte jusqu'à la voûte d'ogive (fig. 31).

b. Au-dessus des grandes arcades, les baies en tiers-point des tribunes sont divisées par deux arcades dans le chœur, et par trois arcades dans la nef. Au XIIe siècle, dans les combles des tribunes, et sous les hautes fenêtres, s'ouvraient des roses de 2 m. 85 de diamètre. Viollet-le-Duc en a

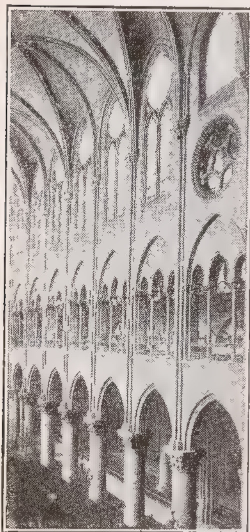


FIG. 32. — LA NEF DE NOTRE-DAME DE PARIS (XIIe ET XIIIe SIÈCLES).

Cl. Mon. historiques.



FIG. 33. — LES HAUTES FENÊTRES DE LA TRAVÉE DE NOTRE-DAME DE PARIS (XIIe ET XIIIe SIÈCLES).

Cl. Hachette.

reconstitué quelques-unes à la nef, et au transept (fig. 32). Toutefois, pour avoir une idée exacte de cet aspect de la cathédrale au XIIe siècle, il convient de se représenter ces roses donnant sur un mur plein, et non sur des vitraux.

c. Enfin, les hautes fenêtres du XIIe siècle, telles que nous les retrouvons à la première travée de la nef, étaient de petites dimensions et laissaient filtrer une lumière insuffisante (fig. 33). Au XIIIe siècle, les architectes crurent éclairer Notre-Dame en supprimant les roses et en doublant la longueur des hautes fenêtres. Les résultats obtenus furent médiocres, car Notre-Dame, à la nef et au chœur, demeura une cathédrale obscure.

Apparition des arcs-boutants. — Pour soutenir les voûtes d'ogive du chœur, et comme les arcs-boutants étaient inconnus au début de la construction (1163), l'architecte s'est servi des tribunes, qui se retournent au croisillon du transept et se continuent dans le chœur (fig. 34). Ces tribunes, voûtées d'ogive, servent aussi à étayer les murs latéraux. Il est probable que, comme à Saint-Martin-des-Champs, les doubleaux de ces tribunes du chœur étaient surmontés de grands murs boutants, sorte d'arcs-boutants intérieurs qui épaulaient les grandes voûtes. Quant aux voûtes d'ogive de la nef, élevées de 1180 à 1200, elles étaient épaulées à la fois par des murs boutants et par des arcs-boutants qui furent modifiés au XIIIe siècle. Il importe



FIG. 34. — TRIBUNES DE NOTRE-DAME DE PARIS (XIIe SIÈCLE).

Cl. Hachette.

donc de noter que Notre-Dame est un des premiers édifices où, dès les dernières années du XIIe siècle, soient apparus les arcs-boutants, éléments indispensables à la grandeur et à la beauté de l'architecture gothique.



Fig. 35. — Détails du linteau supérieur du portail Sainte-Anne (1160-1175).
Cl. Hachette.

L'œuvre sculpturale du XIIe siècle. — A l'époque où Maurice de Sully faisait élever le chœur de sa cathédrale, des artistes anonymes préparaient, dans les chantiers de l'église, des morceaux de sculpture, destinés à un portail. Comme les portes de la façade ne furent mises en place qu'au XIIIe siècle, ces sculptures, exécutées entre 1160 et 1175, demeurèrent inemployées jusqu'aux environs de 1240. A ce moment, les architectes s'en servirent et les incorporèrent au portail Sainte-Anne (celui qui est à la droite du visiteur, placé face à Notre-Dame). Ces morceaux comprennent la Vierge et les anges aux voussures, la statue de saint Marcel conservée actuellement au musée de Cluny, la majeure partie du deuxième linteau (fig. 35) et du tympan (fig. 36). Ce linteau, qui était trop petit quand le portail Sainte-Anne fut édifié, dut être allongé à chaque extrémité. On y voit l'Annonciation, la Visitation et la Nativité. Quant au tympan, également trop petit pour le portail, il fut aussi allongé. Il est consacré au triomphe de la Vierge, qui est assise



Fig. 36. — Tympan du portail Sainte-Anne (XII et XIIIe siècles).
Cl. Hachette.

et porte sur ses genoux l'Enfant Jésus. Aux pieds de la Vierge et de son fils, le roi Louis VII et l'évêque Maurice de Sully sont agenouillés. Derrière l'évêque, un scribe rédige un acte : sa figure vivante et attentive est un des plus beaux morceaux de la sculpture gothique débutante (fig. 37).



FIG. 37. — FIGURE DE SCRIBE AU TYMPAN DU PORTAIL SAINTE-ANNE.

Cl. Hachette.

Exécution de la façade au XIIIe siècle. — Maurice de Sully fit travailler aux sculptures des portails en même temps qu'à l'architecture du chœur et de la nef, car il avait fait préparer, pour sa façade, un plan d'ensemble. Celui-ci ne fut exécuté qu'après la mort du prélat : les portails et la galerie des rois de 1200 à 1220, l'étage de la rose de 1220 à 1225, la tour sud de 1225 à 1240 (fig. 38), et la tour nord de 1235 à 1250. S'inspirant des grandes constructions normandes, des façades de Saint-Denis, de Senlis, de Laon, de Noyon et de Mantes, l'architecte de Maurice de Sully établit des directives auxquelles ses successeurs demeurèrent fidèles : une façade à trois compartiments, encadrée par deux tours. De bas en haut, la façade se divise en trois étages : trois portails couronnés par une galerie de rois, puis une rose que flanquent deux baies géminées, et enfin, une fine galerie à jour réunissant les deux tours.

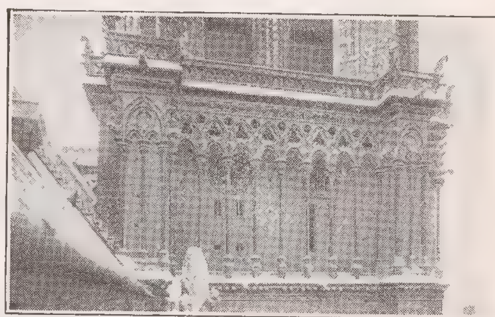


FIG. 38. — DÉTAILS DE LA TOUR SUD DE NOTRE-DAME (XIIIe SIÈCLE).

Cl. Hachette.

De majestueuses proportions (41 mètres de long, 43 mètres de haut à la base des tours, et 63 mètres à leur sommet), cette façade harmonieuse et équilibrée demeure un des plus magnifiques monuments de l'architecture médiévale.

Le portail Sainte-Anne. — Elle dresse aussi, à la gloire de la



FIG. 39. — PORTAIL SAINTE-ANNE.
Détail du linteau inférieur (XIIIe siècle).
Cl. Hachette.

Vierge et du Christ, les admirables portails sculptés par ses imagiers. Au portail Sainte-Anne, quand les sculpteurs du XIIIe siècle réemployèrent les sujets préparés de 1160 à 1175, ils rajoutèrent un linteau entier, des statuettes aux voussures et des anges au sommet du tympan. Le double linteau retrace les principaux épisodes de la vie de sainte Anne et de la Vierge : sainte Anne et saint Joachim, le mariage de la Vierge et de saint Joseph, sur le linteau inférieur ; l'Adoration des Bergers, Hérode et les Rois Mages, aux extrémités du linteau supérieur. En comparant les sculptures du linteau inférieur (XIIIe siècle) (fig. 39) et celles du linteau supérieur (XIIe siècle), il est aisé de se rendre compte des progrès réalisés par la sculpture gothique en moins de cinquante ans et d'apprécier ses efforts heureux pour traduire la clarté et la vie. Tandis que le linteau supérieur rassemble arbitrairement des scènes qui ne sont ni composées, ni liées les unes aux autres (fig. 35), le linteau inférieur est vigoureux,



FIG. 40. — PORTAIL SAINTE-ANNE.
Détails des voussures (XIIIe siècle).
Cl. Hachette.

animé, classé. Enfin, tout autour du tympan du XIIe siècle, les voussures sont garnies d'anges, de rois, de prophètes et de vieillards de l'Apocalypse qui célèbrent la Vierge (fig. 40). Toutes les grandes statues en pied sont du XIXe siècle.



FIG. 41. — TYMPAN DU PORTAIL DE LA VIERGE A NOTRE-DAME DE PARIS (XIIIe SIÈCLE).

Cl. Hachette.

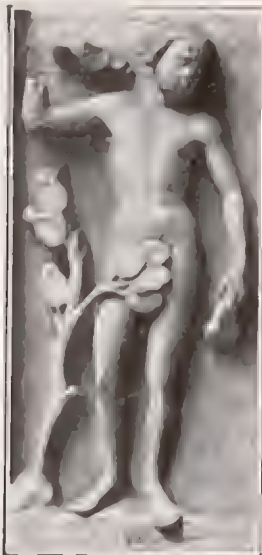
Le portail de la Vierge. — A l'extrémité de cette façade, le portail de la Vierge, sculpté de 1210 à 1220, célèbre la résurrection de la Vierge et son couronnement. Le tympan se divise en trois registres, d'abord trois rois et trois prophètes, puis la résurrection de la Vierge par son divin fils (fig. 41), et enfin le triomphe de Marie, bénie par Jésus et couronnée par un ange (fig. 42). Dans les voussures, anges, patriarches, rois et prophètes chantent des hymnes. Et, tandis que les grandes statues du trumeau et des piédroits sont toutes modernes, les soubassements de ces piédroits disent, dans le langage sincère du XIIIe siècle, les signes du Zodiaque et les travaux des douze mois de l'année (planche II). En janvier, un homme est à table ; en mars, un paysan taille la vigne ; en juin, un laboureur porte le foin ; en décembre, un villageois tue son porc, images naïves et touchantes de la vie d'un paysan de l'Ile-de-France, suivant le rythme éternel des saisons. Il est possible que, par opposition à la rude existence des campagnards, les sculpteurs



FIG. 42. — TYMPAN DU PORTAIL DE LA VIERGE A NOTRE-DAME DE PARIS (XIIIe SIÈCLE).

Cl. Hachette.







A et B, Les plaisirs du riche durant l'été.
Cl. Hachette.

C, Le paysan au mois de mai.
Cl. Hachette.







D, Juin a la campagne.
Cl. Hachette.

E, Le faucheur du mois de juillet.
Cl. Hachette.

F, La moisson en aout.
Cl. Hachette.

du XIIIe siècle se soient plus à représenter, sur les bas-reliefs du trumeau, la vie souriante et facile des riches seigneurs du temps de Philippe Auguste. Le mauvais état d'un grand nombre de ces scènes interdit une conclusion définitive.

Au reste, tout l'intérêt de ce portail réside dans les délicieuses sculptures du tympan, qui comptent parmi les hymnes les plus purs que l'art gothique chanta jamais à la gloire de la Vierge. Aussi émouvantes que les toiles des primitifs, la Résurrection de la Vierge et son Couronnement sont des pages exquises de finesse et d'émotion. Imités à maintes reprises par des imagiers



FIG. 43. — RÉSURRECTION DES MORTS (XIIIe SIÈCLE).
(Musée de Cluny.)
Cl. Hachette.

du XIIIe siècle, ces deux épisodes sont des morceaux classiques de la sculpture médiévale.

Le portail du Jugement dernier. — Le portail central, consacré au Jugement dernier, montre enfin, autour du Christ et de ses apôtres, les morts sortant de leurs sépulcres et paraissant devant l'archange saint Michel. Les élus montent au ciel, et les réprouvés sont précipités dans les supplices de l'enfer. Tout ce portail grouillant de vie, qui procédait d'une résurrection des morts conservée au musée de Cluny (fig. 43), a été presque entièrement refait, sous la direction de Viollet-le-

Duc. Il est donc difficile d'en apprécier justement la valeur ou l'originalité. Les rares morceaux du XIIIe siècle qui n'ont point été restaurés furent victimes, au XVIIIe siècle, de mutilations et de modifications ridicules. Quatre bas-reliefs des contreforts ont toujours vaincu, par leur obscurité, les efforts des interprétateurs. Sculptés sous les grandes statues, les médaillons des Vertus et des Vices ne sont point toujours très faciles à expliquer. Représentées par des femmes assises et portant l'attribut qui les caractérise, les Vertus s'opposent aux Vices, c'est-à-dire à une scène représentant, en action, le vice à éviter (fig. 44-45). Ces sculptures morales sont les plus anciennes que l'art gothique ait produites : elles furent suivies de très près, à Amiens et à Chartres. Elles symbolisent la Foi et l'Idolâtrie, l'Espérance et le Désespoir, la Charité et l'Avarice, la Chasteté et la Luxure, la Prudence et la Folie, l'Humilité et l'Orgueil, le Courage et la Lâcheté, la Patience et la Colère, la Douceur et la Dureté, la Paix et la Discorde, l'Obéissance et la Révolte, la Persévérance et l'Inconstance.



FIG. 44. — PORTAIL CENTRAL DE NOTRE-DAME DE PARIS.

Médaillons des vertus et des vices (XIIIe siècle).

Cl. Hachette.



FIG. 45. — PORTAIL CENTRAL DE NOTRE-DAME DE PARIS.

Médaillons des vertus et des vices (XIIIe siècle).

Cl. Hachette.

Ainsi, dans ce portail comme dans ceux qui l'entourent, apparaissent les divers éléments de la grammaire décorative gothique et les matériaux de l'iconographie qui allait, durant le XIIIe siècle, inscrire, dans la pierre des cathédrales, l'essence de la philosophie religieuse d'une époque nourrie des enseignements de Vincent de Beauvais et des exemples du Nouveau Testament.

Évolution à Notre-Dame de l'art gothique parisien. — Commencée en 1163, la cathédrale de Maurice de Sully était presque achevée en 1225, puisque, à cette date, il ne restait plus à construire que ses deux tours. De 1163 à 1225, de Louis VII à saint Louis, l'art gothique avait évolué, sa technique architecturale avait progressé, sa science iconographique s'était constituée. A parcourir l'espace qui s'étend des travées du chœur jusqu'aux statues peintes, se détachant sur le fond d'or de la façade, l'art gothique parisien s'était affranchi de ses premières maladresses pour acquérir, en pleine maîtrise de son idéal, une expression vigoureuse. Et, en même temps que Notre-Dame, d'autres églises parisiennes étaient sorties de terre, où les mêmes heureux efforts venaient de s'affirmer, comme dans l'ombre de la cathédrale.



Fig. 46. — Pentures des portes de Notre-Dame de Paris.
(Portail du Jugement Dernier, XIIIe siècle.)
Cl. Hachette.

CHAPITRE IV

Le développement de l'art gothique parisien. Paris sous Philippe Auguste.

Influence de Notre-Dame de Paris. — Si nous déchiffrons, sur les pierres de Notre-Dame, la conclusion des tâtonnements et des hésitations du style gothique primitif, nous y retrouvons aussi les efforts des architectes et des sculpteurs pour transformer et améliorer, sans relâche, les doctrines artistiques établies. Il est naturel que la cathédrale de Paris ait fait école. C'est donc autour de Notre-Dame qu'il convient d'étudier ces petites églises parisiennes qui s'élevèrent et s'ornèrent, à la fin du XIIe siècle et dans les premières années du XIIIe siècle.

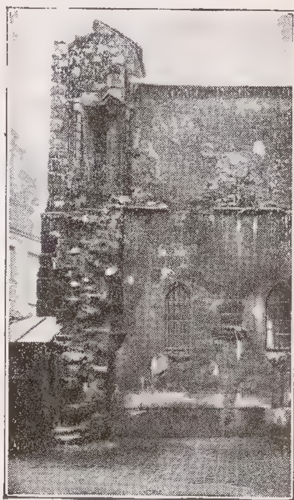


FIG. 47. — SAINT-JULIEN-LE-PAUVRE (XIIe SIÈCLE).
Débris des travées démolies.

Cl. Hachette.

Saint-Julien-le-Pauvre. — Parmi ces édifices, le plus proche en date de Notre-Dame est Saint-Julien-le-Pauvre, dont les restes, dégagés maintenant d'antiques masures lépreuses, évoquent encore le charmant aspect d'une petite église gothique, qui se dressait au cœur de la vie universitaire du Paris médiéval, au temps de l'évêque Maurice de Sully. Construit sans doute de 1165 à 1220, par les moines du prieuré cluniste de Longpont, l'édifice primitif comprenait une nef de six travées, et non de quatre. Des débris



FIG. 48. — SAINT-JULIEN-LE-PAUVRE (XIIe SIÈCLE).

Bas-côté nord. Détail de la voûte.

Cl. Hachette.

de ces deux travées démolies par les vandales du XVIIe siècle, qui refirent un portail et une voûte, demeurent visibles dans les constructions qui avoisinent la porte d'entrée (fig. 47). La petite sacristie abrite les chapiteaux mutilés qui proviennent du portail primitif.

Intérieur de l'église. — L'église actuelle comprend une nef avec deux bas côtés, sans transept, terminée par une abside flanquée de deux absidioles. Toute la nef a été restaurée. Cependant, à quelques piliers de la nef, on voit encore des chapiteaux à feuillage et à crochets qui ont gardé les caractères distinctifs du style gothique primitif.

La voûte du bas côté sud a été remaniée ; celle du bas côté nord, quoique déformée par des tassements séculaires, est demeurée intacte (fig. 48). Le chœur, avec son abside et ses deux absidioles, est un exemple de l'application à un édifice de proportions moyennes du style gothique de Notre-Dame : il se compose de deux travées en tiers-point que couronne une voûte sexpartite (fig. 49).

Dans chaque travée du chœur, une colonne présente un admirable chapiteau à tailloir rectangulaire, décoré d'acanthes au nord, d'acanthes et de harpies mutilées au sud (planche I, D). Chacun des



FIG. 49. — SAINT-JULIEN-LE-PAUVRE (XIIe SIÈCLE).

Le chœur.

Cl Hachette.

chapiteaux supporte un faisceau de trois colonnettes, d'inégale grosseur, sur lesquelles retombent les éléments de la voûte, aux moulures faites d'une amande entre deux tores. Des têtes d'hommes décorent la clef de voûte.

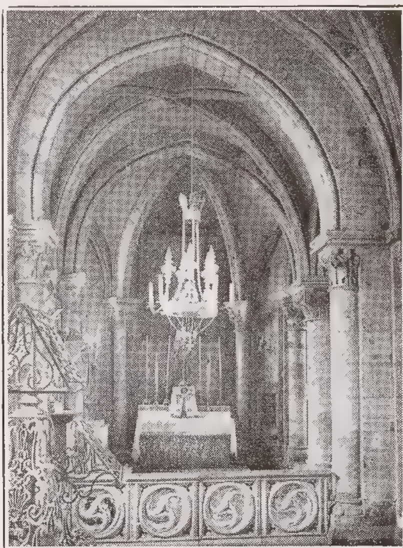


FIG. 50. — SAINT-JULIEN-LE-PAUVRE (XIIe SIÈCLE).
Une absidiole.
Cl. Hachette.

Séparée du chœur par un gros massif de maçonnerie, flanqué de colonnes aux chapiteaux à crochet, et par un épais doubleau, l'abside ressemble à celle de Saint-Pierre de Montmartre dont il sera question plus loin. Elle est à trois pans, percés chacun de deux baies inégales et superposées. Des formerets incertains et mal tracés y supportent, péniblement, les quatre compartiments de la voûte dont les nervures, faites d'une amande entre deux tores, s'assemblent autour d'une clef, à tête humaine grimaçante. Voûtée comme l'abside, l'absidiole sud est éclairée par deux petites baies et terminée par une voûte sexpartite (fig. 50). A l'abside, aux absidioles et au chœur, toutes les bases sont ornées de griffes analogues à celles de Notre-Dame.



FIG. 51. — SAINT-JULIEN-LE-PAUVRE (XIIe SIÈCLE).
Élévation latérale, vue des jardins.
Cl. Hachette.

Aspect extérieur. — A l'extérieur, le long de l'abside et des absidioles, apparaissent les exacts caractères des édifices du XIIe siècle. De gros contreforts

soutiennent les absidioles, qui encadrent et épaulent l'abside. Des modillons semblables à ceux de l'époque romane soutiennent les retombées de la toiture (fig. 51). Les modestes proportions de l'édifice ont épargné à l'architecte le souci de construire des murs boutants ou des arcs-boutants. Saint-Julien-le-Pauvre n'est qu'une église de campagne, perdue en plein Paris, car, le printemps ou l'été, elle se cache dans la verdure. Et nul ne peut saisir le charme étrange de cette humble église s'il ne l'a regardée longuement dans le pourpris qui l'entoure, à l'ombre des tilleuls et des acacias. De ce jardin embaumé où reposaient jadis les convalescents du vieil Hôtel-Dieu, les yeux embrassent la gravité majestueuse de Notre-Dame et la grâce menue de la petite église où les poètes veulent que Dante ait prié : ainsi s'allient deux édifices contemporains qui correspondent, malgré la différence de leurs proportions, à un même moment de l'architecture gothique.



FIG. 52. — ARCS-BOUTANTS DE SAINT GERMAIN-DES-PRÉS (XIIe SIÈCLE).
Cl. Hachette.

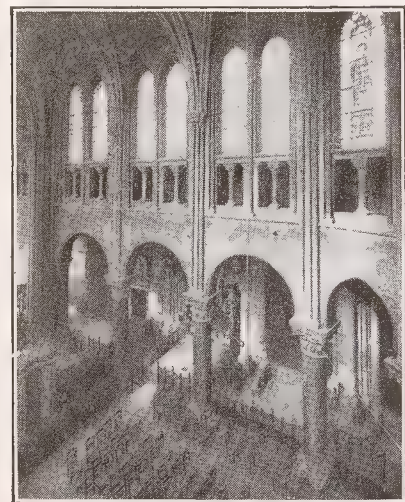


FIG. 53. — CHŒUR DE SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS (XIIe SIÈCLE).
Cl. Hachette.

Les arcs-boutants de Saint-Germain-des-Prés. — Dans les dernières années du XIIe siècle, pour préserver la belle église abbatiale d'accidents possibles, les architectes de Saint-Germain-des-Prés jugèrent prudent d'épauler le chœur et l'abside par des arcs-boutants (fig. 52). Tracées en quart de cercle, ces

béquilles massives sont du type exact des premiers arcs-boutants de l'Ile-de-France, tels qu'ils apparurent à Saint-Étienne de Beauvais, à Noyon, à Senlis, et à Laon. L'architecte de Notre-Dame fut-il influencé par celui de Saint-Germain-des-Prés, Notre-Dame devança-t-elle Saint-Germain-des-Prés? La réponse est impossible à formuler, faute de pouvoir établir exactement l'antériorité d'un de ces deux groupes d'arcs-boutants.

Agrandissement de Saint-Pierre de Montmartre. — A la même époque, Saint-Pierre de Montmartre fut restauré et agrandi. A l'abside primitive en cul-de-four, on substitua un chevet à cinq pans, voûté de six branches d'ogive réunies autour d'une clef. Cette nouvelle abside se composait de deux travées aveugles, et de trois travées éclairées chacune par une grande fenêtre en tiers-point. Les branches d'ogive, formées d'une moulure concave ou *gorge* entre deux tores, la finesse des colonnettes sur lesquelles retombent croisées et formerets marquent les progrès réalisés par l'architecture gothique depuis la construction du chœur de cette même église. Les chapiteaux et les bases, décorées de griffes, sont dans le style de ceux de Notre-Dame.

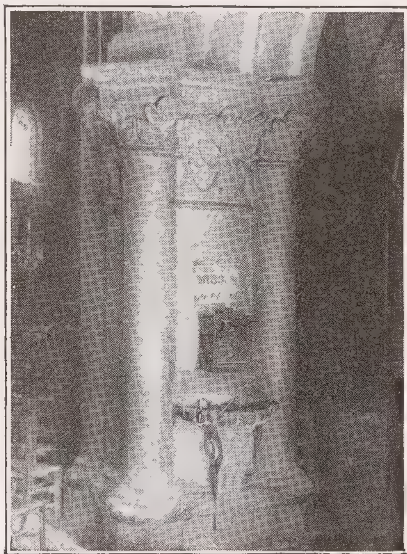


FIG. 54. — CHAPITEAU DE SAINT-GERMAIN DE CHARONNE (XIIe SIÈCLE).
Cl. Hachette.

Saint-Germain de Charonne. Saint-Denis de la Chapelle. — Et tandis que les nouveaux éléments de l'architecture gothique se répandaient ainsi d'édifice en édifice, des églises neuves venaient offrir leurs façades historiées et leurs voûtes d'ogives faites de belles pierres de l'Ile-de-France aux

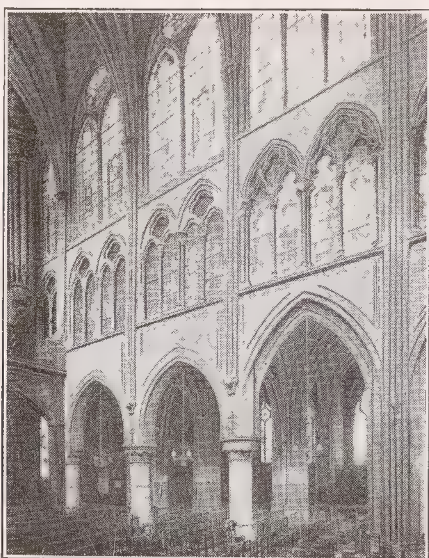


FIG. 55. — SAINT-SÉVERIN. LES TROIS PREMIÈRES TRAVÉES DE LA NEF (XIIIe SIÈCLE).

Cl. Hachette.

Parisiens du règne de Philippe Auguste. Çà et là, des restes de ce renouveau artistique s'offrent encore à nous. A Saint-Germain de Charonne, fondée parmi les vignes et les chaumières, et qui a conservé l'aspect d'une église villageoise, entourée d'un étroit cimetière, on peut voir, à l'entrée, une travée de la fin du XIIe siècle. Son intérêt réside dans le fort beau chapiteau décoré de vignes, de fougères et de trèfles, ornements familiers aux sculpteurs de la région parisienne (fig. 54). A Saint-Denis de la Chapelle, où selon la légende, Jeanne d'Arc vint prier au mois de septembre 1429, avant d'attaquer Paris, ce sont des éléments du début du XIIIe siècle qui se retrouvent dans la nef, aux chapiteaux à crochets et dans le chœur.

Saint-Séverin. Aspect intérieur. — C'est du gothique plus avancé qui se présente à Saint-Séverin, ancienne église romane, bâtie sur l'emplacement d'un oratoire mérovingien, reconstruite dans la première moitié du XIIIe siècle. On éleva à ce moment les trois premières travées de la nef et du premier bas côté sud (fig. 55). Défigurées au XVIIe siècle et pourvues de chapiteaux modernes, ces travées se composent de grandes arcades en tiers-point qui suppor-



FIG. 56. — SCULPTURES DE LA PORTE PRINCIPALE (EXTÉRIEURE) DE SAINT-SÉVERIN.

Cl. Hachette.

tent, non plus de vastes tribunes comme à Notre-Dame, mais un étroit passage, un *triforium* aux colonnettes ornées de chapiteaux à crochets. C'est le plus ancien triforium qui soit conservé dans les églises parisiennes. Par-dessus les hautes fenêtres, les branches d'ogive aux tores décorés d'une petite moulure plate et saillante ou *méplat*, forment une voûte barlongue à quatre compartiments, et non plus à six. Les voûtes du premier bas côté sud sont également du XIIIe siècle.

Aspect extérieur. — La porte principale est faite du portail de Saint-Pierre-aux-Bœufs, élevé au milieu du XIIIe siècle, démonté et installé là en 1837. Cinq colonnettes à ressaut, enguirlandées de feuillages (fig. 56), supportent au tympan une Vierge et l'Enfant Jésus, avec deux anges, puis un gâble triangulaire entre deux pinacles. L'ensemble du clocher carré est aussi du XIIIe siècle à l'exception du couronnement exécuté au XVe siècle.

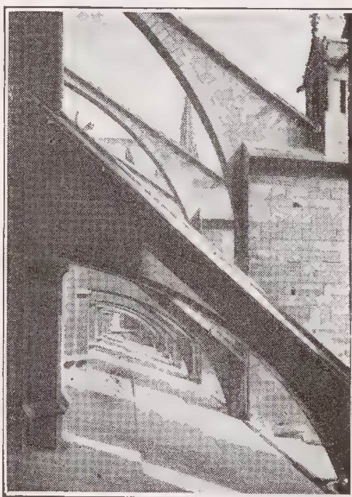


FIG. 57. — ARCS BOUTANTS DE NOTRE-DAME DE PARIS (XIIIe SIÈCLE).

Cl. Hachette.

Les modifications de Notre-Dame. — Les transformations des moulures, des ogives, des formerets et des doubleaux, la substitution du *triforium* aux tribunes, l'aisance avec laquelle les maîtres d'œuvre lançaient leurs voûtes d'ogives, tous ces symptômes révélaient des modifications architecturales profondes. A Notre-Dame, l'art gothique du XIIIe siècle fit subir des modifications notables à la cathédrale de Maurice de Sully. Entre 1220 et 1230, pour porter remède à l'obscurité de l'église, on abaissa les fenêtres hautes de la nef et du croisillon du transept qui prirent leur aspect actuel : deux baies en tiers-point surmontées d'un trèfle ou d'une rose (fig. 33). Puis, pour satisfaire nobles et clercs, bourgeois et confréries, qui réclamaient un autel dans la cathédrale, on construisit, dans les bas côtés, une série de chapelles, exécu-

tées de 1235 à 1245. C'est dans tous ces travaux qu'il convient de suivre l'évolution de la décoration gothique parisienne. Les chapiteaux se transforment : très larges au XIIe siècle, les tailloirs s'amincissent, puis s'arrondissent ; les corbeilles, généralement décorées de crochets, commencent à se garnir de feuillages très réalistes, tels ceux que nous retrouverons à la Sainte-Chapelle. Sur un socle carré, les bases des colonnes sont faites de deux tores séparés par une moulure concave particulière, la *scotie*. Enfin, à l'extérieur, aux arcs-boutants primitifs, qui n'étaient que de massives béquilles, on substitua des arcs-boutants à une seule volée, dont la surface extérieure fut creusée et servit de rigole pour amener l'eau de pluie aux gargouilles fichées aux flancs de la cathédrale (fig. 57-59).

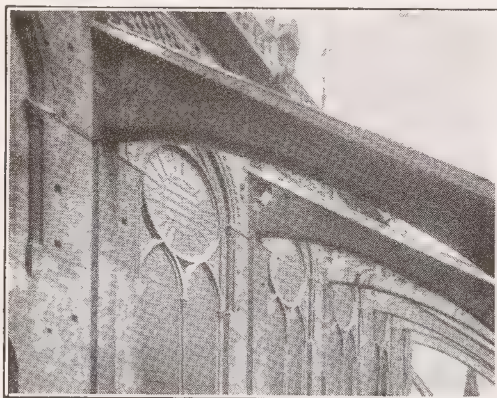


FIG. 58. — ARCS-BOUTANTS DE NOTRE-DAME DE PARIS ET DÉTAILS DES FENÊTRES (XIIIe SIÈCLE).

Cl. Hachette.

Progrès parallèles de l'art gothique et de Paris. — A la maladresse et aux hésitations contemporaines de Louis VII se substitua donc, à la fin du règne de Philippe Auguste et au début du règne de saint Louis, un art plus sûr de ses formules, épris à la fois de majesté et de réalisme. On a répété à l'envi que le développement de l'art gothique, *opus francigenum*, était lié aux progrès de la monarchie capétienne. Il est aussi utile de montrer qu'au XIIe et au XIIIe siècle, les progrès topographiques et artistiques de Paris demeurèrent toujours solidaires les uns des autres.

Paris sous Louis VII. — Ce n'était point une grande capitale que celle où s'étaient élevés Saint-Martin-des-Champs, Saint-Pierre de Montmartre et Saint-Germain-des-Prés. Malgré son activité commerciale et sa vie intellectuelle, le Paris du

XIIe siècle croissait surtout autour de ses abbayes et de ses établissements religieux, dont les principaux étaient Saint-Martin-des-Champs, Saint-Lazare, Saint-Magloire, le Temple, sur la rive droite qui s'appelait alors Oultre-Grand-Pont ; Saint-Germain-des-Prés, Saint-Victor, Sainte-Geneviève, Saint-Marcel, sur la rive gauche, nommée Oultre-Petit-Pont. Mais tant de monastères et d'églises ne se trouvaient point tous à l'intérieur de la ville. Saint-Germain-des-Prés et Saint-Lazare étaient en dehors de Paris, la colline Montmartre était déserte, la rive droite était à peine peuplée, la Cité n'était qu'un village, et les habitants de la rive gauche vivaient parmi les vignes et les champs arrosés par la Bièvre. Ce fut dans ce gros bourg campagnard que s'éleva la cathédrale de Maurice de Sully.

Paris sous Philippe Auguste. Construction de l'enceinte. — Il était réservé à Philippe Auguste de transformer Paris, dans les dernières années du XIIe siècle. Pour protéger sa capitale, mais aussi pour engager commerçants et étudiants à venir en foule dans une ville bien défendue, Philippe Auguste fit construire, entre 1190 et 1209, un mur d'enceinte qui courait sur les deux rives (planche XV). Des fouilles ont permis d'en reconstituer le tracé. Englobant Saint-Germain-l'Auxerrois à l'ouest, Saint-Eustache au nord et Saint-Gervais à l'est, l'enceinte de la rive droite laissait hors de Paris le Louvre, Saint-Martin-des-Champs, le Temple et Saint-Paul. Sur la rive gauche, le cours parisien de la Seine était limité par deux tours : à l'ouest, la future tour de Nesle qui s'appelait, sous Philippe Auguste, Tournelle de Philippe Hamelin, et à l'est la Tournelle, sur l'emplacement où s'éleva plus tard le pont de



FIG. 59. — ARCS-BOUTANTS DE NOTRE-DAME DE PARIS (XIIIe SIÈCLE).
Cl. Hachette.

la Tournelle. L'enceinte n'incorporait à Paris ni Saint-Germain-des-Prés, ni Saint-Marcel, ni Saint-Médard, ni Saint-Victor. Dans leurs grandes lignes, la rive droite allait de la cour du Louvre au pont Louis-Philippe et de la Seine à la rue Étienne-Marcel ; la rive gauche, de l'Institut à la rue du Cardinal-Lemoine et de la Seine au Panthéon sur sa plus grande profondeur. Un beau fragment de ce rempart se voit encore rue Clovis. On a trouvé dans divers quartiers de Paris, et notamment au Mont-de-Piété de la rue des Francs-Bourgeois, les traces des tours qui faisaient partie de la nouvelle enceinte. Ces tours flanquaient la muraille tous les 60 mètres ; leur rayon intérieur variait entre 2 m. 50 et 3 mètres ; elles se composaient d'un rez-de-chaussée voûté et d'un étage.



Fig. 60. — Débris du pavé de Phillippe Auguste. (Musée de Cluny.)

(Cl. Hachette.)

Le Grand Pont. — La rive droite communiquait avec la Cité par le Grand Pont, qui d'abord dans le prolongement de la rue Saint-Martin, avait été reconstruit en pierre dans le prolongement de la rue Saint-Denis sur l'emplacement du Pont-au-Change. Le Grand Pont, couvert de maisons, grouillait de l'agitation des chalands s'empressant vers les boutiques des changeurs. A la tête du Grand Pont s'élevait la forteresse du Grand Châtelet, entourée de tous les étalages des marchands au détail. Établis contre les piles du pont, moulins et pêcheries resserraient le cours de la Seine et compliquaient la navigation des multiples bateaux qui apportaient aux Parisiens des vins, des blés, du bois, du sel, du foin et des harengs saurs.

La Cité et le Petit Pont. — Notre-Dame, le palais royal et dix-sept églises ou oratoires faisaient de la Cité le cœur de la ville. Puis, sur la rive gauche, qu'un pont de pierre, le Petit Pont, défendu par le petit Châtelet, unissait à la Cité, des bourgs et des villages qui se développaient et se peuplaient autour de

Saint-Germain-des-Prés, de Sainte-Geneviève, de Saint-Marcel et de Saint-Victor remplaçaient peu à peu les champs et les vignes.

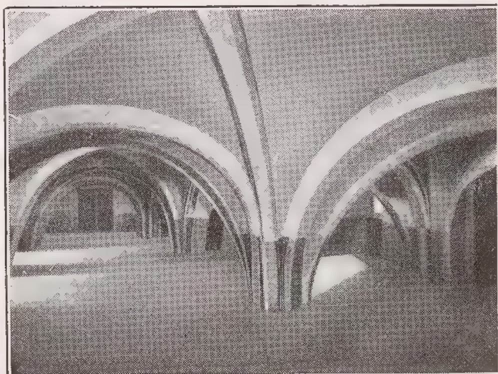


FIG. 61. — CUISINES DU LYCÉE HENRI IV (XIIIe SIÈCLE).

Cl. Hachette.

Peuplement de la rive droite. Le Louvre et les Halles. — Le fait essentiel du règne de Philippe Auguste pour l'histoire parisienne, c'est le peuplement de la rive droite qui, jusqu'alors, était demeurée presque déserte. Près des monastères et des églises, des collectivités bourgeoises se groupent, nombreuses et riches. C'est sur la rive droite que Philippe Auguste se fait bâtir un haut donjon, le Louvre, qui lui sert de forteresse et de prison : on en retrouve le tracé, en pierres blanches, dans la cour actuelle du palais du Louvre. C'est sur la rive droite que le roi transforma en Halles l'ancien marché des Champeaux et fit ainsi de ce quartier le centre économique de la capitale. Et, pour achever d'embellir la ville, Philippe Auguste installa dans les rues les plus achalandées un pavé de gros blocs, dont on peut voir des débris dans le jardin du musée de Cluny (fig. 60).

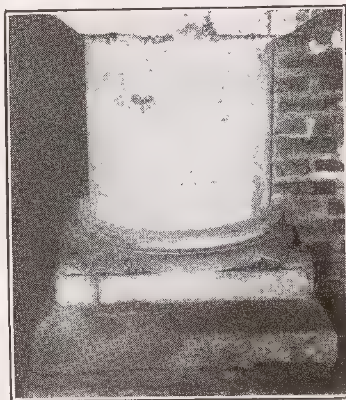


FIG. 62. — BASES DES CUISINES DU LYCÉE HENRI IV (XIIIe SIÈCLE).

Cl. Hachette.

Débris d'architecture monastique. L'abbaye de Sainte-Geneviève. — A l'exception des églises, aucun monument de cette époque n'a été intégralement conservé. On retrouve cependant quelques beaux débris d'architecture monastique ou militaire. Au lycée Henri IV, l'ancienne et brillante abbaye de

Sainte-Geneviève, les cuisines des moines, devenues celles des élèves, sont demeurées presque intactes (fig. 61). Elles se divisent en deux étages, un rez-de-chaussée voûté de grosses ogives, et un sous-sol divisé en deux vaisseaux par une rangée médiane de colonnes dont les bases s'ornent des mêmes griffes qu'à Notre-Dame (fig. 62). A l'origine, ces cuisines devaient former un étage unique, aux vastes proportions. Elles sont surmontées de l'ancien réfectoire des moines, l'actuelle chapelle du lycée, longue de 30 m. 62, large de 8 m. 60, faite de six travées voûtées d'ogive.

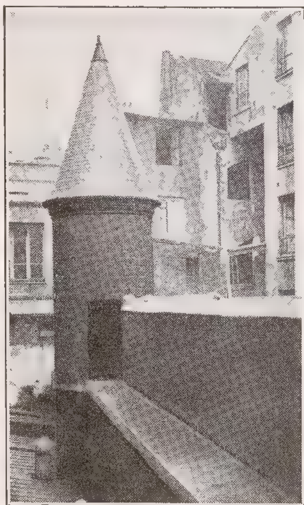


Fig. 63. — Tourelle de l'enceinte de Saint-Martin-des-Champs (xiiie siècle).

Cl. Hachette.

Débris d'architecture militaire. L'enceinte de Saint-Martin-des-Champs. — Le prieuré de Saint-Martin-des-Champs fut entouré, au xiie siècle, d'une enceinte fortifiée, remaniée au xiiie siècle, qui comprenait quatre grosses tours d'angle et dix-huit tourelles. Il subsiste des tours d'angle, celle du sud-est, transformée en cage d'escalier de l'immeuble, 7, rue Bailly, et celle du nord-ouest, rue du Vert-Bois. Très restaurée à l'extérieur, cette tour a conservé ses salles intérieures, voûtées d'ogive. Mais des fenêtres de la galerie des photographies du Conservatoire des Arts et Métiers, le regard embrasse l'unique tourelle de la seule portion du mur d'enceinte qui ait été épargnée (fig. 63). Ornée, sous son toit en poivrière, d'une frise de feuilles sculptées, cette tourelle et sa courtine forment un charmant morceau du Paris de Philippe Auguste, perdu dans la laideur des constructions modernes.

Prospérité de Paris sous Philippe Auguste.. — Ainsi, Paris, dont la population atteignait peut-être 100 000 habitants, commençait, sous Philippe Auguste, à faire figure de grande ville. Son commerce était actif. Par les routes ou par la Seine où régnait la puissante corporation des marchands de l'eau, les

produits les plus variés entraient dans la ville ou en sortaient. La renommée commerciale de Paris, la réputation des docteurs qui enseignaient sur les pentes de la montagne Sainte-Geneviève rayonnaient sur toute la chrétienté. Et cette grande ville, devenue la véritable capitale de la France, pouvait s'enorgueillir de sa cathédrale, dont la majesté et l'harmonie trouvèrent des imitateurs, non seulement à Paris et dans le reste de la France, mais en Allemagne, en Flandre, en Italie, en Suède, et jusqu'en Chypre.

Apparition du style dit rayonnant. — L'apparition, sous le règne de saint Louis, à Notre-Dame et à la Sainte-Chapelle, des nouvelles formules gothiques, que l'on a appelées quelquefois le style rayonnant, allait achever de faire de Paris le centre d'art où architectes et sculpteurs viendront chercher des thèmes d'inspiration.

CHAPITRE V

La Sainte-Chapelle et les croisillons de Notre-Dame.

Influence capitale de la Sainte-Chapelle. — Il manquait encore à l'art gothique parisien, pour qu'il s'approchât de la perfection, deux qualités, la lumière et la légèreté. Notre-Dame était majestueuse, mais sombre, et les églises bâties de son temps ne brillaient ni par la clarté, ni par la sveltesse des formes. Un monument, la Sainte-Chapelle, prodigieux reliquaire de grâce et de beauté, révéla aux maîtres d'œuvre l'art d'inonder de lumière une église gothique, en substituant aux obscures parois de pierre une éclatante cloison vitrée. De la Sainte-Chapelle, la doctrine nouvelle gagna les croisillons de Notre-Dame : à Paris, comme dans toute la France, ce fut l'apogée de la construction gothique.

Aspect général de l'édifice. — Pour abriter dignement les très précieuses reliques de la Passion, remises par l'empereur Baudouin de Constantinople, saint Louis résolut de les conserver dans une chapelle élevée au milieu de son palais. Ce fut la Sainte-Chapelle, entreprise en janvier 1246, et consacrée le 26 avril 1248. Elle comprenait deux parties : la Chapelle haute, dédiée à la Sainte Couronne d'épines et à la Sainte Croix, puis la Chapelle basse, dédiée à la Vierge. La Chapelle haute, qui communiquait de plain-pied avec les bâtiments du palais, était réservée aux dévotions de la famille royale ; un escalier extérieur de quarante-quatre marches, aujourd'hui disparu, la reliait à la Chapelle basse, réservée aux serviteurs du palais. Les voûtes de la Chapelle basse ont 6 m. 60 de hauteur, et celles de la Chapelle haute 20 m. 50 ; hors d'œuvre, l'édifice a 36 mètres de long

et 17 mètres de large. Construite en belle pierre de liais, la Sainte-Chapelle est sans doute l'œuvre de Pierre de Montreuil. Aucun texte n'établit péremptoirement ce fait, mais Pierre de Montreuil était, en 1246, le plus fameux des architectes français. De plus, il y a d'évidents points de contact entre la Sainte-Chapelle et les diverses créations de ce prestigieux architecte : Saint-Denis, les derniers travaux des croisillons de Notre-



FIG. 64. — LA CHAPELLE BASSE DE LA SAINTE-CHAPELLE (XIIIe SIÈCLE).
Cl. Hachette.

Dame de Paris, et les débris de la chapelle de la Vierge, à Saint-Germain-des-Prés.

Façade. — A sa façade occidentale, la Sainte-Chapelle présente un porche à deux étages, dont les larges baies en tiers-point s'ouvrent à l'ouest, au nord et au sud, entre de solides contreforts.

Ce porche est surmonté d'une terrasse, à la base de la rose entièrement refaite au XVe siècle.

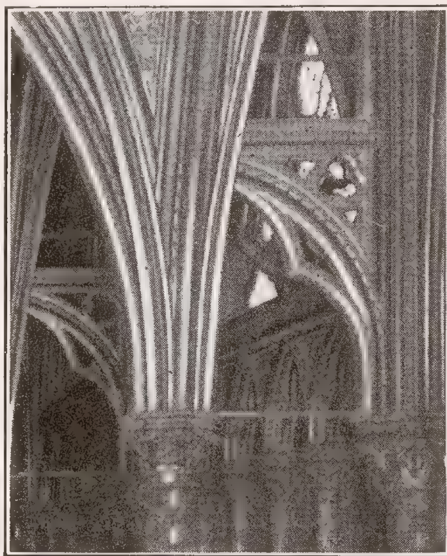


Fig. 65. — Détails de la Chapelle basse de la Sainte-Chapelle (xiiie siècle).

Cl. Hachette.

Chapelle basse. — Au rez-de-chaussée, par une porte décorée de sculptures modernes, on pénètre dans la Chapelle basse, qui comprend une nef unique à quatre travées voûtées d'ogive, flanquées de petits bas côtés aux voûtes longitudinales (fig. 64). Les petites colonnes aux chapiteaux de feuillage qui supportent la retombée de la voûte sont étayées par de gracieux arcs-boutants intérieurs (fig. 65). Une série d'arcatures trilobées court le long des parois et forme la décoration de cette chapelle dont le sol était recouvert de pierres tombales.

La Chapelle haute. Hardiesse de sa conception. — Par un étroit escalier à vis, on parvient aujourd'hui à la nef unique de la Chapelle haute, qu'un portail moderne relie au deuxième étage du porche. C'est là qu'apparaît la singulière adresse des innovations de Pierre de Montreuil. Si l'on excepte, au long des parois ouest, nord et sud, un banc de pierre et un soubassement fait d'arcatures trilobées, l'ensemble de la Chapelle haute est une immense verrière, dont les vitraux



Fig. 66. — La Sainte-Chapelle.

Vue intérieure de la Chapelle haute (xiiie siècle).

Cl. Hachette.

multicolores dressés vers le ciel semblent tenir par un miracle d'équilibre. Rien n'y a bougé depuis sept cents ans. Ce sont des contreforts extérieurs d'une extrême légèreté qui soutiennent les quatre travées aux voûtes d'ogive sexpartites de la chapelle et les huit compartiments voûtés de son abside à sept pans. Ce sont des faisceaux de colonnes qui, encadrant les huit grandes baies en tiers-point de la nef et les sept travées de l'abside, se sont substituées aux habituelles parois de pierre, que Pierre de Montreuil élimina de sa Chapelle haute (fig. 66). Contreforts, parois vitrées, colonnes et voûtes d'ogive, tels sont les éléments constitutifs de la Sainte-Chapelle : entre cette châsse vitrée et les travées de Notre-Dame, les différences de conception et d'exécution sont radicales.



FIG. 67. — LA SAINTE-CHAPELLE.
Un chapiteau dans la Chapelle haute (XIIIe siècle).
Cl. Hachette.

Tout, dans la Chapelle haute, n'est que hardiesse. De chaque côté de la nef unique, quatre grandes baies en tiers-point ; à l'abside, sept baies étroites. Entre les baies et à la retombée des voûtes se dressent des faisceaux de colonnes, dont les délicieux chapiteaux de feuillages sont surmontés de tailloirs à pans (fig. 67 et 68). Devant chaque faisceau de colonne, sous un dais, un apôtre est sculpté. Deux seulement de ces statues sont du XIIIe siècle, celles du quatrième et du cinquième apôtre au nord et au sud, en partant du

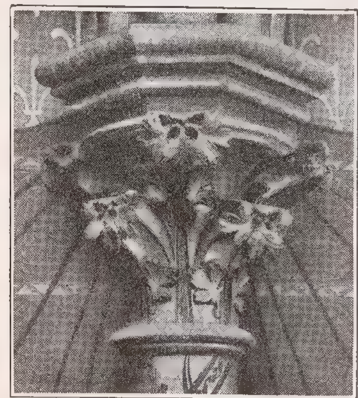


FIG. 68. — LA SAINTE-CHAPELLE.
Un chapiteau dans la Chapelle haute (XIIIe siècle).
Cl. Hachette.

portail (fig. 69). Des débris des autres statues sont conservés au musée de Cluny.

Aménagement intérieur de la Chapelle haute. — Sous les troisièmes fenêtres, deux niches dans les arcatures du soubassement servaient de place d'honneur. A droite de l'autel, une piscine de 3 mètres de hauteur sur 2 mètres de largeur, enrichie de feuillages, d'oiseaux et d'anges gracieusement sculptés, forme un délicat monument de la sculpture décorative du milieu du XIIIe siècle. Derrière l'autel, un *ciborium* à étages servait à l'exposition des reliques : on accédait à sa plate-forme supérieure par deux petits escaliers tournants et ajourés. Au nord, une porte s'ouvrait sur la sacristie, dont il ne reste qu'une petite salle à la voûte en berceau. Enfin, au sud, à la quatrième travée, un étroit couloir conduisait à l'oratoire de saint Louis, d'où le roi pouvait suivre la messe à travers une petite baie grillagée.



FIG. 69. — UN APOTRE DE LA SAINTE-CHAPELLE (XIIIe SIÈCLE).
Cl. Hachette.

Les verrières. Leur place dans l'histoire de l'art français. — Toute la poésie de la Chapelle haute réside dans ses verrières, auxquelles saint Louis attachait un prix infini. Souvent remaniées depuis le XIIIe siècle, ces verrières ont fait l'objet, depuis le XIXe siècle, d'une restauration si délicate que nous pouvons aujourd'hui nous imaginer avoir sous les yeux les vitraux mêmes sur lesquels les pieux regards de saint Louis se sont posés. De la première fenêtre, en partant du nord, à la sixième comprise, c'est l'Ancien Testament, de la Genèse à l'histoire d'Isaïe ; un arbre de Jessé remplit la sixième fenêtre. La septième fenêtre retrace l'histoire de saint Jean l'Évangéliste, l'histoire de la Vierge jusqu'à la fuite en Égypte. La huitième fenêtre dit la vie du Christ, la neuvième fenêtre célèbre saint Jean-Baptiste et Daniel. Les dixième, onzième, douzième, treizième et quatorzième fenêtres sont encore



A, B, C, DÉCORATION VÉGÉTALE ET ANIMALE AUX VOUSSURES DE LA FAÇADE PRINCIPALE DE NOTRE-DAME DE PARIS (DÉBUT DU XIIIe SIÈCLE).

Cl. Hachette.



D, E, F, DÉCORATION VÉGÉTALE A LA CHAPELLE DE LA VIERGE DE SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS, PAR PIERRE DE MONTREUIL (MILIEU DU XIIIe SIÈCLE).

Cl. Hachette.

réservées à des personnages de l'Ancien Testament, Ezéchiel, Jérémie, Tobie, Judith, Esther, Samuel, Saül, David. Enfin, à la quinzième fenêtre, qui devait particulièrement séduire les contemporains de saint Louis, les peintres ont raconté la légende de la Sainte Croix, découverte par sainte Hélène, ainsi que le portement de ses reliques par saint Louis, les pieds nus (fig. 70). Ces pieuses scènes se terminent par la représentation d'un événement contemporain de la construction de l'édifice, la consécration de la Sainte-Chapelle. Ces vitraux forment le plus ancien ensemble de peinture sur verre que les églises parisiennes aient conservé. Ils tiennent, dans l'histoire de l'art médiéval, une place singulièrement importante car, ayant pris corps à Saint-Denis, la doctrine des verriers avait affirmé sa maîtrise, au début du XIIIe siècle, à Chartres. Le charme exquis des verrières de la Sainte-Chapelle allait désormais assurer aux artistes parisiens une prépondérance indiscutée dans l'art du vitrail.



FIG. 70. — VITRAIL DE LA SAINTE-CHAPELLE.

Quinzième fenêtre : la légende de la Sainte Croix découverte par sainte Hélène.

Cl. Hachette.

Transformation des croisillons de Notre-Dame. — Il était normal que, quelques années plus tard, quand on remania les croisillons de Notre-Dame, les innovations architecturales de la Sainte-Chapelle aient prévalu.

A la suite de la construction dans la nef de chapelles latérales,

les deux croisillons du transept se trouvaient en retrait par rapport à ces chapelles. Jean de Chelles, architecte remarquable, mais dont nous ignorons presque tout, agrandit chacun de ces croisillons d'une grande travée, dont la croisée d'ogive retombe sur de fines colonnes. Les chapiteaux aux feuillages secoués par le vent, et les bases, constituées par des tores aplatis, que nous remarquons sur ces colonnes, révèlent, par leur contraste avec les chapiteaux et les bases de la nef et du chœur, l'évolution du gothique depuis le XIIe siècle. Aux murs latéraux, de fines arcatures ont été plaquées. Mais, aux murs de fond, au-dessus des portes, une éblouissante claire-voie, surmontée d'une admirable rose, laisse la lumière se jouer sur la polychromie des vitraux (fig. 71). On saisit ainsi l'application à Notre-Dame des principes de la Sainte-Chapelle, c'est-à-dire la substitution des vides aux pleins, du verre à la pierre, de la lumière à l'obscurité.

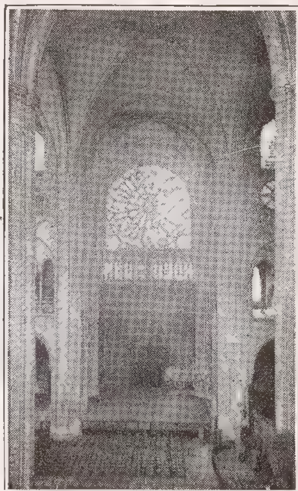


FIG. 71. — NOTRE-DAME DE PARIS, CROISILLON NORD (VERS 1250).

Cl. Hachette.

Dates des croisillons. — Les deux croisillons du transept ne sont pas tout à fait contemporains. Nous savons, par une inscription conservée dans sa pierre, que le croisillon sud fut entrepris en 1258, par Jean de Chelles, qui ne put l'achever. Mais cet architecte avait exécuté entièrement, aux environs de 1250, le croisillon nord, plus simple. Il est vraisemblable qu'à partir de 1265 et jusqu'à sa

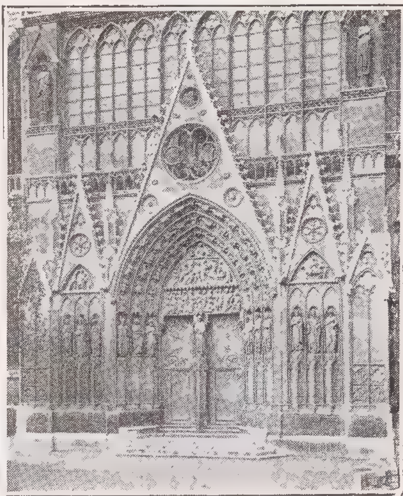


FIG. 72. — NOTRE-DAME DE PARIS, CROISILLON SUD (1258-1267).

Cl. Hachette.

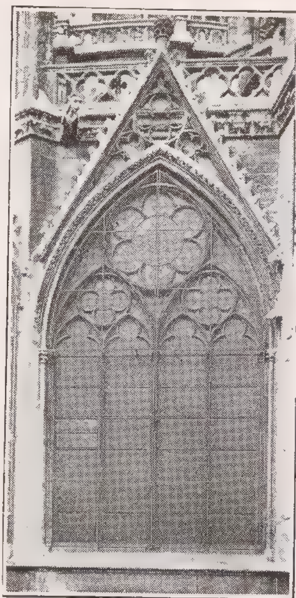


Fig. 73. — Fenêtre d'une chapelle rayonnante de Notre-Dame de Paris (fin du XIIIe siècle, début du XIVe siècle).

Cl. Hachette.

mort, en 1267, Pierre de Montreuil prit la succession de Jean de Chelles et acheva les travaux commencés au croisillon sud.

C'est à Jean de Chelles que revient donc l'immense mérite d'avoir créé, aux portails des croisillons, des façades excellentes qui furent imitées ou copiées jusqu'à la fin de l'époque gothique (fig. 72).

Leur aspect extérieur. — L'élévation extérieure des croisillons nord et sud est la suivante. Entre deux contreforts qui maintiennent toute la façade, le portail aux voussures sculptées, encadrées d'une archivolte, est surmonté d'un gâble triangulaire ajouré et flanqué de petits gâbles ; une balustrade dessine un passage à peu près au milieu du grand gâble (fig. 72). Puis, par-dessus une claire-voie, une magnifique rose dresse ses 13 mètres de diamètre ; au-dessus de la rose, un peu en arrière d'une balustrade, un pignon triangulaire, décoré de roses et de rosaces, couronne la façade entre deux clochetons.

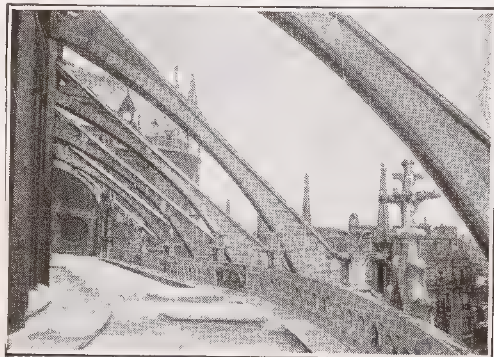


Fig. 74. — Arcs-boutants de Jean Ravy, a Notre-Dame de Paris (XIVe siècle).

Cl. Hachette.

L'effet de cette façade, où se retrouve l'influence des croisillons contemporains de Saint-Denis, est admirable. Comme à la Sainte-Chapelle, le monument paraît tenir par un prodige d'équilibre, car la superposition de la rose à la claire-voie forme un vide de 18 mètres de hauteur.

L'œuvre décorative de Pierre de Montreuil et de ses successeurs. — Pierre de Montreuil, qui avait prouvé à Saint-Denis son adresse à entourer les portes de cordons de feuillages, exécuta, au nord, la petite porte rouge décorée de bas-reliefs, de rinceaux, de végétation, et rehaussée d'un trop grand gâble ajouré qui la surmonte. Il éleva aussi les premières chapelles du chœur. Ses successeurs, Pierre de Chelles, Jean Ravy, construisirent les chapelles du chevet, qu'il enfermèrent dans un mur circulaire, décoré de niches, de gâbles et de gar-



FIG. 75. — VIE DE SAINT ÉTIENNE AU TYMPAN DU CROISILLON SUD DE NOTRE-DAME DE PARIS (XIIIe SIÈCLE).
Cl. Hachette.

gouilles (fig. 73). Au XIVe siècle, pour achever, à l'extérieur, la cathédrale, Jean Ravy substitua aux arcs-boutants primitifs ces prodigieux arcs-boutants de 15 mètres de rayon, qui, d'une seule volée, franchissent audacieusement le vide, pour venir s'accrocher aux fenêtres hautes du chœur, dont ils soutiennent les voûtes (fig. 74). Aucun autre édifice gothique ne présenta jamais des arcs-boutants aussi hardis. Pour apprécier le génie de Jean Ravy, il convient de rapprocher ses arcs-boutants de celui qu'éleva sans doute Pierre de Montreuil, à proximité du croisillon nord : ce timide arc-boutant, respecté par Jean

Ravy, est à double volée, et il retombe sur une pile où sont figurés les rois Mages.



FIG. 76. — TYMPAN DE LA PORTE DU CLOITRE DE NOTRE-DAME DE PARIS (XIIIe SIÈCLE).
(Croisillon nord.)
Cl. Hachette.

Sculptures du portail sud. — Et tandis que l'architecture de Notre-Dame se transformait peu à peu, la décoration de la cathédrale s'achevait suivant l'évolution de la sculpture et de la peinture gothiques. Au portail du croisillon sud, dédié à saint Étienne, les sculpteurs représentent sur le tympan la vie du Martyr depuis sa discussion avec les docteurs jusqu'à sa lapidation (fig. 75). Ce portail est aujourd'hui décoré de grandes statues de l'école de Viollet-le-Duc : on peut voir, au musée de Cluny, quelques-unes des statues primitives malheureusement fort mutilées. Huit petits bas-reliefs anciens, qui sont au bas des contreforts, ont échappé jusqu'ici à toute explication iconographique complète : les scènes que nous y trouvons représentées retracent peut-être la vie des étudiants pari-



FIG. 77. — TYMPAN DE LA PORTE ROUGE DE NOTRE-DAME DE PARIS (XIIIe SIÈCLE).
Cl. Hachette.

siens ; claires ou obscures, elles n'en constituent pas moins un pittoresque miroir de la vie du XIII[e] siècle.

La Vierge de la porte du Cloître. — Au trumeau du portail du croisillon nord, dit porte du Cloître, une Vierge accueille les fidèles. Il est classique d'opposer cette Vierge vivante, fière de sa jeunesse et de l'Enfant Jésus qu'elle tient dans ses bras, à la Vierge austère, hiératique et trop lointaine du portail Sainte-Anne. Ces deux figures symbolisent à merveille l'opposition de la sculpture romane — car la Vierge du portail Sainte-Anne est nettement d'inspiration romane — et de la sculpture gothique, la



FIG. 78. — LA NATIVITÉ ET L'ADORATION DES MAGES. COTÉ NORD DE LA CLOTURE DU CHŒUR DE NOTRE-DAME DE PARIS (FIN DU XIII[e] SIÈCLE).

Cl. Hachette.

première assise, figée et abstraite, la seconde debout, frémissante de vie, animée et naturelle (planche IV, A et B).

La Vierge du portail Sainte-Anne est empêtrée dans des vêtements si plissés qu'ils la paralysent et l'ankylosent. La Vierge du Cloître est drapée, avec noblesse, dans des vêtements dont les plis retombent avec autant de simplicité et d'harmonie que sur les statues antiques. Ainsi, la statuaire du XIII[e] siècle, répudiant tout ce qui sent le conventionnel et la formule, s'inspire avec tant de vigueur de son idéal chrétien qu'elle s'en va retrouver la pure beauté de l'art grec, par-dessus des siècles de décadence et de barbarie.



Fig. 79. — Portail de la Chapelle de Saint-Germain-des-Prés, par Pierre de Montreuil (milieu du XIII[e] siècle).

(Musée de Cluny.)

Cl. Hachette.

Le tympan de la porte du Cloître. — Sur le tympan de la porte du Cloître (fig. 76), les trois registres sont consacrés à l'histoire de la Vierge : la Nativité et la Présentation au Temple, le Massacre des Innocents au premier étage, puis, au deuxième et au troisième étages, la légende de Théophile, cet ancêtre lointain du Docteur Faust qui, pour avoir la fortune, donna par écrit son âme au diable. La Vierge l'arrache à Satan, et, au sommet du tympan, le diacre Théophile, assis à la droite de son évêque, qui tient en main la preuve écrite du marché fatal, raconte au peuple sa pitoyable aventure.



Fig. 80. — Réfectoire de Saint-Martin-des-Champs (milieu du XIII[e] siècle).

Cl. Hachette.

La Porte rouge et la clôture du chœur. — Sur la petite porte rouge, le Triomphe de la Vierge, entre saint Louis et Marguerite de Provence, agenouillés, décore le tympan (fig. 77). Des scènes de la vie de saint Marcel ornent les voussures. Enfin, c'est à la fin du XIII[e] siècle et au début du XIV[e] siècle qu'il convient de rattacher les sculptures de la clôture du chœur exécutées par Pierre de Chelles (au Nord). En dépit de nombreuses mutilations, on y voit encore,

au côté nord, la vie de la Vierge et du Christ, depuis la Visitation jusqu'au Jardin des oliviers (fig. 78). Bariolées et attachantes, ces représentations anecdotiques forment un excellent témoignage de la sculpture courante des ateliers parisiens au début du règne de Philippe le Bel.



Fig. 81. — Détails du portail latéral du réfectoire de Saint-Martin-des-Champs (milieu du xiii[e] siècle).

Cl. Hachette.

Les roses des croisillons. — Les magnifiques roses élevées aux croisillons nord et sud ont souffert de nombreuses mutilations. Vitrée vers 1268, la rose nord, où s'allient les teintes bleues et rouges, consacre ses quatre-vingts sujets à l'Ancien Testament. Autour de la Vierge tenant l'Enfant Jésus, au centre, les prophètes, les rois et les grands prêtres sont disposés en cercle. Les quatre-vingt-cinq sujets de la rose sud, qui est des environs de 1260, sont tirés du Nouveau Testament. Il est malaisé de vouloir reconstituer l'aspect ancien de ces importantes peintures sur verre qui ont été très restaurées par les soins de Viollet-le-Duc.



Fig. 82. — Détails du portail latéral du réfectoire de Saint-Martin-des-Champs (milieu du xiii[e] siècle).

Cl. Hachette.

L'œuvre de Pierre de Montreuil à Saint-Germain-des-Prés et à Saint-Martin-des-Champs. — Pierre de Montreuil, dont nous connaissons si mal la biographie, est sans doute l'auteur des plus beaux édifices parisiens du règne de saint Louis. L'architecte avait été chargé d'embellir

le monastère de Saint-Germain-des-Prés, en y élevant un réfectoire et une chapelle de la Vierge. De la chapelle, il subsiste quelques débris de fines arcatures décorées de feuillages, dans le square de Saint-Germain-des-Prés, et un portail dans le jardin du musée de Cluny (fig. 79 et 83). Du réfectoire, aujourd'hui détruit, nous

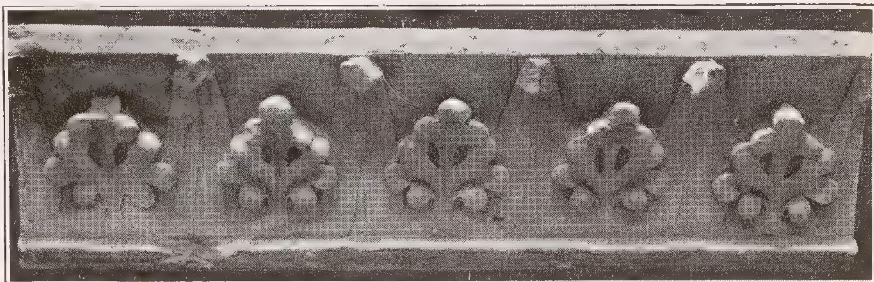


Fig. 83. — Détails des feuillages de la chapelle de la Vierge, a Saint-Germain-des-Prés (milieu du XIIIe siècle).
Cl. Hachette.

ne possédons plus qu'une statue de Childebert, conservée au musée du Louvre. Mais nous pouvons reconstruire par la pensée ce réfectoire, en visitant celui de Saint-Martin-des-Champs, l'actuelle bibliothèque du Conservatoire des Arts et Métiers (fig. 80). Long de 42 m. 80 sur 11 m. 70 de large, ce réfectoire est formé par une double nef où sept colonnes médianes portent une double voûte d'ogive qui retombe aux murs latéraux sur de délicates colonnettes. En saillie sur le mur extérieur nord, éclairée par trois fenêtres, la chaire voûtée d'ogive du lecteur domine tout le réfectoire qui est largement éclairé par des baies géminées surmontées de roses. Un ravissant portail sculpté, qui s'orne d'arcatures plaquées contre le soubassement et d'exquises guirlandes de feuillages aux jambages et aux voussures, faisait jadis communiquer ce réfectoire avec un cloître, dont il ne reste plus rien (fig. 81 et 82). Par leur simplicité et leur légèreté, réfectoire, portail et cloître s'imposent à notre admiration, mais la sculpture décorative du temps de saint Louis n'a point produit d'œuvres plus séduisantes que ce petit portail de Saint-Martin sculpté parmi les lierres, les vignes et les fleurs des champs.

CHAPITRE VI

L'art parisien au XIVe siècle. Les débuts de l'architecture civile.

Caractères nouveaux de l'art gothique. — Issu de la Sainte-Chapelle et des croisillons de Notre-Dame, le gothique, qui vise à la lumière et à la légèreté, qui travaille à remplacer les murs par des vitraux, a pourvu tous ses édifices d'un certain nombre de caractères communs.

L'église s'augmente de chapelles latérales. Ses voûtes cessent d'être sexpartites pour devenir uniquement barlongues. Sur les tores, s'amincissant en forme d'amande, qui constituent les croisées d'ogive, se détache une petite moulure rectiligne ou *filet*. Les chapiteaux se transforment : les crochets qui les décoraient cèdent la place à une ou à deux corbeilles de feuillages superposés, qui se redressent vers le ciel comme s'ils étaient gonflés par un vent soufflant du sol. Les tailloirs s'amincissent et abandonnent leur forme rectangulaire pour s'arrondir. Les bases sont constituées par deux tores, le tore inférieur étant aplati, mais la moulure à concavité inégale, ou *scotie*, qui les sépare, se réduit au point d'avoir à peine la grosseur du petit doigt. Dans les fenêtres, larges et élancées,



Fig. 84. — Voussures du portail de Saint-Germain-l'Auxerrois (fin du XIIIe siècle).

Cl. Hachette.

de gracieux montants de pierres ou meneaux, reliés par des trèfles ou des arcs tréflés, concourent à la solidité de l'armature. Enfin, à l'extérieur, le type de la grande façade à rose et à claire-voie est définitivement adopté. Les portails et les fenêtres s'ornent de gâbles qui vont devenir de plus en plus ajourés. Des balustrades, également ajourées, décorent les façades principales ou latérales. Et pour maintenir solidement ces églises qui semblent parfois si fragiles, des arcs-boutants audacieux, à simple ou à double volée, se détachent d'une culée décorée de riches pinacles pour venir épauler la nef ou le chœur.

Saint-Martin-des-Champs et Saint-Germain-l'Auxerrois. — Ce sont ces traits essentiels que nous retrouvons dans les édifices contemporains de Philippe le Bel et de Charles V.



FIG. 85. — SAINT-GERMAIN-L'AUXERROIS. DÉTAIL DE LA CHAPELLE DE LA VIERGE (FIN DU XIIIe SIÈCLE).
Cl. Hachette.

Construite à la fin du XIIIe siècle, la nef de Saint-Martin-des-Champs, bien qu'elle soit couverte en bois, affirme, par l'élégance nerveuse de ses fenêtres en tiers-point, un contraste absolu avec le déambulatoire et ses chapelles. A Saint-Germain-l'Auxerrois, l'ancienne paroisse des rois de France qui fut rebâtie dans les dernières années du XIIIe siècle, le chœur, l'abside et le portail occidental portent bien la marque du style que nous venons d'analyser. Au portail, les voussures qui encadrent un tympan mutilé consacré au Jugement dernier, présentent successivement des anges, les vierges sages, les vierges folles et les apôtres (fig. 84). Les statues en pied de saint Germain, de sainte Geneviève (planche IV, E) et d'un ange, puis de saint Vincent, d'un roi et d'une reine, sont du XIIIe siècle. Au sud, la chapelle de la Vierge, petite église accolée à la grande,

se révèle par ses chapiteaux à double rangée de feuillages et par les moulures de ses arcades en tiers-point, comme un monument de la fin du XIIIe siècle (fig. 85).



FIG. 86. — SAINT-JEAN DE-BEAUVAIS (RUE SAINT-JEAN-DE-BEAUVAIS).
Vue intérieure de l'abside (1375-1380).
Cl. Hachette.

Saint-Leu-Saint-Gilles et Saint-Jean-de-Beauvais. — A Saint-Leu-Saint-Gilles, dont la reconstruction commença en 1320, c'est l'art du XIVe siècle qu'on peut évoquer, malgré des mutilations et des remaniements, sur la façade aux deux tours carrées et dans la nef à cinq travées. Enfin, à la petite chapelle de Saint-Jean-de-Beauvais, qui fut élevée de 1375 à 1380, pour le collège de Beauvais, par Raymond du Temple, architecte fameux de Charles V et chef d'école, une abside à cinq pans et une nef à cinq travées, éclairée par des fenêtres en tiers-point inégalement réparties, forment un ensemble intéressant (fig. 86). Malgré le vandalisme des siècles qui les ont dépouillées de sculptures et de peintures célèbres, la chapelle et surtout la petite sacristie à deux travées, accolée au flanc sud, évoquent l'architecture élégante de ces célèbres collèges parisiens du XIVe siècle, dont les maîtres rayonnaient sur toute la chrétienté.



FIG. 87. — RÉFECTOIRE DES BERNARDINS (XIVe SIÈCLE).
Cl. Hachette.

Le collège des Bernardins et la tour de Saint-Germain-des-Prés. — De ces nombreuses fondations intellectuelles qui peuplaient la rive gauche, il ne nous reste plus qu'un réfectoire : celui du collège des Bernardins, qu'occupe maintenant une caserne de pompiers, rue de Poissy (fig. 87). Surmontant une série de caves voûtées, et partagé, par deux rangées de seize colonnes, en trois nefs voûtées d'ogive, ce bâtiment, qui fut commencé en 1346, a été complètement défiguré par l'installation de multiples cloisons. A l'extérieur, des contreforts sans lourdeur maintiennent l'équilibre d'épaisses voûtes d'ogive, faites de grosses moulures en biseau.



FIG. 88. — FAÇADE DE L'HOTEL DE CLISSON (XIVe SIÈCLE).
Cl. Hachette.

Aucun des collèges ou des monastères parisiens de cette époque ne nous a légué de cloître, ni de salle capitulaire. Seule, une tour fortifiée de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés demeure enclavée dans l'immeuble situé 15, rue Saint-Benoît.

Architecture civile du XIVe siècle. — Il est surprenant de constater qu'il faut parvenir jusqu'au XIVe siècle pour découvrir des spécimens d'architecture civile qui se soient conservés jusqu'à nous. Des magnifiques travaux auxquels Charles V associa, pour la transformation de son Louvre, les plus célèbres architectes et sculpteurs de son temps, il ne reste presque rien : des substructions, sous la salle des Cariatides et sous la salle de la Vénus de Milo, où l'on distingue une salle, une citerne, des bases de tours. Puis, aux environs de la salle des Cariatides, un escalier à vis qui grimpe du rez-de-chaussée jusqu'au dernier étage. C'est peu de chose pour nous aider à retrouver les splendeurs de la demeure royale conçue par Raymond du Temple, que vantent à l'envi tous les chroniqueurs du temps. Presque tout aussi a disparu des innombrables hôtels que la

noblesse féodale se fit élever à Paris durant le XIVe siècle : seule, en bordure des Archives nationales, une porte de l'hôtel de Clisson, bâti en 1371, a conservé deux tourelles à encorbellement aux toits en poivrière (fig. 88 et 89), qui évoquent les façades à jamais évanouies de l'hôtel Saint-Paul ou de l'hôtel de Flandre. Et, au 42, rue Galande, la légende sculptée de saint Julien l'Hospitalier constitue la plus vieille enseigne de Paris.

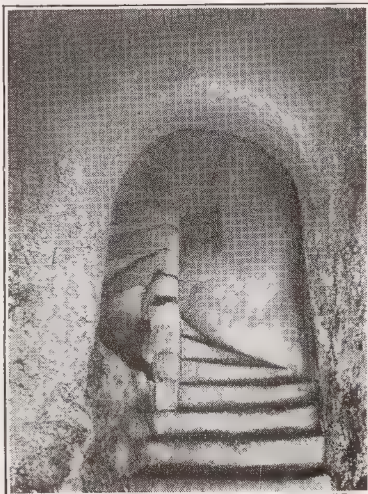


FIG. 89. — ESCALIER A VIS DE L'HOTEL DE CLISSON (XIVe SIÈCLE).

Cl. Hachette.

Intérêt de la Conciergerie. — Ces reliques ne nous aident guère à comprendre le renouveau artistique dont Paris fut le théâtre au XIVe siècle. Mais au Palais que les rois habitaient dans la cité et qui devint le Palais de Justice, des témoins grandioses subsistent. C'est à la Conciergerie, dans de vieux bâtiments presque inconnus, qu'il faut se rendre pour trouver, au cœur de Paris, des éléments d'architecture dignes du Mont Saint-Michel ou du Palais d'Avignon.

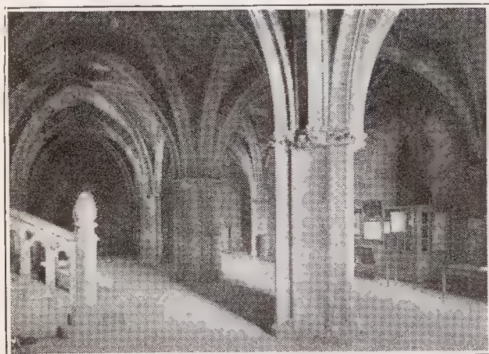


FIG. 90. — LA SALLE DES GARDES A LA CONCIERGERIE (DÉBUT DU XIVe SIÈCLE).

Cl. Hachette.

De ce Palais royal des Capétiens, il nous reste trois salles, qui sont nommées la Salle des Gardes, la Salle Saint-Louis et les cuisines de saint Louis. Or, ces trois salles sont toutes postérieures à saint Louis ; comme de nombreux travaux furent exécutés au Palais, au temps de Philippe le Bel et de ses trois fils, il est probable que ces constructions doivent

être attribuées au deuxième quart du XIVe siècle. Nous en connaissons les premiers architectes : Jean de Cérens, Nicolas des Chaumes et Jean de Saint-Germer.

La salle des Gardes. — La salle des Gardes s'ouvre en contre-bas de la cour d'accès de la Conciergerie (fig. 90). Elle a 22 m. 80 de longueur, 11 m. 80 de largeur et 6 m. 90 de hauteur sous voûte. Une rangée médiane de trois massifs piliers la divise en deux nefs à quatre travées voûtées d'ogive. Ces piliers s'ornent de chapiteaux sculptés, où on trouve, du nord au sud, des animaux et des têtes humaines, puis la prétendue légende d'Héloïse et d'Abélard, et enfin des combats d'animaux. Onze piliers, engagés le long des murs, et deux culs-de-lampe concourent à supporter les voûtes d'ogive. Cette salle est flanquée, au nord, par deux tours rondes, couronnées de toits en poivrière : la tour de César et la tour d'Argent, qui ont conservé chacune une vaste pièce dont les délicates voûtes d'ogive retombent sur des culs-de-lampe ornés de feuillages très finement sculptés (fig. 91).

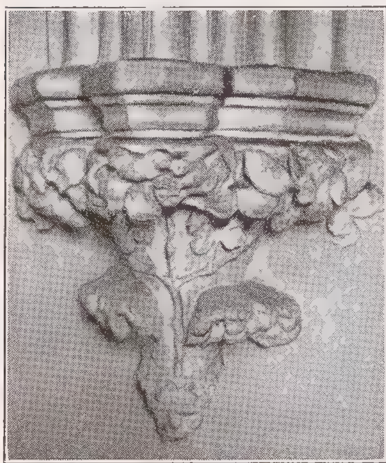


FIG. 91. — CUL-DE-LAMPE DE LA TOUR DE CÉSAR A LA CONCIERGERIE (DÉBUT DU XIVe SIÈCLE).
Cl. Hachette.

La Salle Saint-Louis. — La Salle Saint-Louis s'ouvre, au sud-est, par une porte étroite. On en a retranché, à l'ouest, quatre travées qu'une cloison et une grille ont transformées en un couloir de prison qui s'appelait sous la Révolution la rue de Paris. En reconstituant l'ensemble, on trouve, pour cette salle, des proportions imposantes, 69 m. 30 de longueur, 27 m. 40 de largeur, et 8 m. 55 de hauteur sous voûte. Trois rangées de colonnes divisent cette salle en quatre nefs orientées est-ouest, qui comprennent treize travées (première nef) ou neuf travées (deuxième, troisième et quatrième nefs). Toutes ces travées sont voûtées d'ogive ; leurs nervures faites d'un tore, surmonté d'un méplat, retombent sur

vingt-six colonnes engagées et sur trente-neuf colonnes et piliers (fig. 92 et 93). La nécessité, pour le premier architecte, de voûter cette salle en lui donnant assez de solidité pour porter la grande salle (actuellement salle des Pas-Perdus) l'a contraint à modifier la forme de ses supports à l'est ou à l'ouest. C'est surtout à l'ouest que l'on trouve des chapiteaux décorés d'une double rangée de grands feuillages. Ces mêmes difficultés de construction ont sans doute conduit encore l'architecte à ne point laisser l'une en face de l'autre quatre grandes cheminées (deux au mur nord et deux aux murs sud) qui chauffaient la salle (fig. 94). On peut voir encore, à l'abri d'une cage de fer, l'étroit escalier à vis (fig. 95) qui faisait communiquer entre elles la grande salle et la salle dite de saint Louis. Originairement, cette salle était éclairée au nord et au sud ; on retrouve, au mur sud, la trace de neuf baies en tiers-point qui ont été aveuglées.

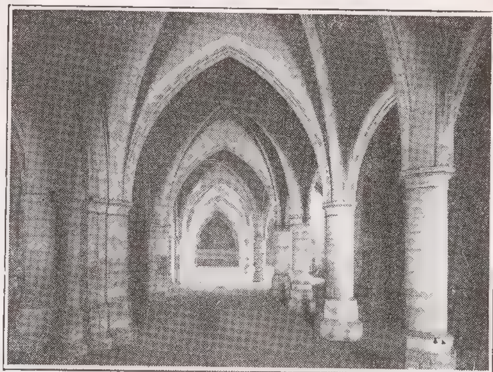


Fig. 92. — La salle Saint-Louis a la Conciergerie (début du XIVe siècle).
Cl. Hachette.

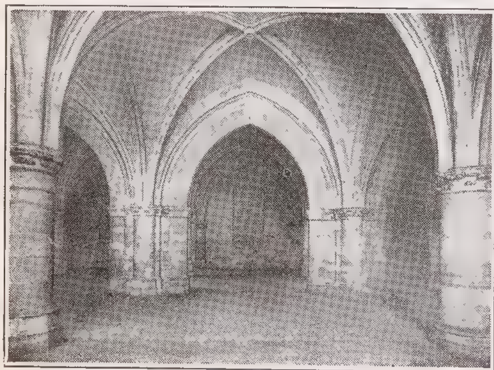


Fig. 93. — La salle Saint-Louis a la Conciergerie (début du XIVe siècle).
Cl. Hachette.

Les cuisines dites de saint Louis. — Au nord de cette salle, dans un dédale de couloirs contigus au calorifère du Palais de Justice, s'ouvrent les pseudo-cuisines de saint Louis. Elles sont constituées par une salle carrée (16 m. 75 × 16 m. 75) qui se divise en quatre nefs voûtées d'ogive

et qui s'orne de quatre cheminées d'angle. La plantation des colonnes est singulière : une file de trois colonnes engagées, puis trois files de cinq colonnes, et une nouvelle file de trois colonnes engagées. Les voûtes d'ogive sont constituées par des moulures massives taillées en biseau. De curieux arcs-boutants intérieurs, qui ne sont pas sans analogie avec ceux de la chapelle basse de la Sainte-Chapelle, s'ajustent aux colonnes pour épauler la hotte de chacune des vastes cheminées (fig. 96).

Aspect du Palais Royal du XIVe siècle. — Il est difficile de reconstituer la physionomie exacte de cet ensemble aux environs de 1320.

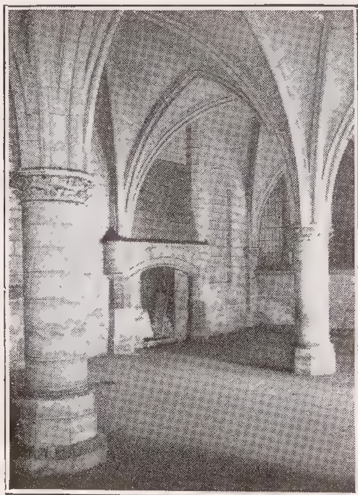


Fig. 94. — Cheminée de la salle Saint-Louis a la Conciergerie (début du XIVe siècle).

Cl. Hachette.

Ces salles, qui semblent toutes des sous-sols, formaient le rez-de-chaussée du Palais Royal, quand elles furent construites : c'est le sol de la Cité qui, en s'exhaussant progressivement, leur a donné cet aspect de crypte. La Salle des Gardes entre ses deux tours rondes, et la Salle Saint-Louis qui la prolonge évoquent encore l'aspect d'une vaste demeure féodale. Les hommes d'armes et les serviteurs du palais pouvaient tous trouver abri dans ces salles immenses qu'on imagine jonchées de litières de paille fraîche. Un cloître s'ouvrait peut-être sur la Salle des Gardes, à l'emplacement actuel des locaux pénitentiaires de la Conciergerie ; il devait communiquer avec les célèbres jardins du Palais, dont les vergers et les treilles s'étendaient jusqu'au futur Pont-Neuf. A la place du boulevard du Palais, un mur fortifié flanquait sans doute la salle Saint-Louis, où on retrouve au nord-est une poterne bouchée. Il s'appuyait sur la tour dite de l'Horloge, construite à la fin du règne de Philippe le Bel, mais qui ne fut pourvue d'une horloge que sous Philippe VI. Transformée et restaurée, la tour actuelle, à cinq étages, ne présente presque plus de caractère d'architecture

MÉDIÉVALE



A, Notre-Dame. Vierge du Portail Sainte-Anne (XIIe siècle).



B, Notre-Dame. Vierge de la Porte du Cloitre (XIIIe siècle).



C, Notre-Dame. Vierge du transept, dite N.-D. de Paris (XIVe siècle).



D, Saint-Germain des-Prés. Vierge du bas coté sud (XVe siècle).



E, Saint-Germain-l'Auxerrois. Saint Germain et sainte Geneviève (XIIIe siècle).



E, Saint-Germain l'Auxerrois. Sainte Marie l'Egyptienne (XVe siècle).

Planche IV.

militaire médiévale. Elle contribuait pourtant à assurer, du côté nord, la protection du Palais en s'unissant aux tours de César, d'Argent, et, plus loin, à la tour Bonbec qui se dissimule dans les bâtiments de la Cour de cassation (fig. 97).



FIG. 95. — ESCALIER A VIS DANS LA SALLE SAINT-LOUIS A LA CONCIERGERIE (DÉBUT DU XIVe SIÈCLE).

Cl. Hachette.

Ces salles du palais de Philippe le Bel, où la vigueur éclatante des masses s'allie à la fraîcheur gracieuse des feuillages sculptés, comptent parmi les plus belles créations de l'architecture civile du moyen âge.

Et elles nous sont d'autant plus précieuses que des destructions successives nous ont enlevé le premier étage du Palais Royal, dans lequel l'histoire de la France s'est déroulée.

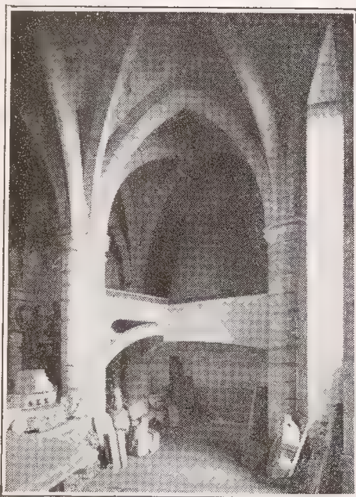


FIG. 96. — DÉTAIL DES CUISINES DE SAINT LOUIS A LA CONCIERGERIE (DÉBUT DU XIVe SIÈCLE).

Cl. Hachette.

Rayonnement artistique de Paris au XIVe siècle. — A moins de découvertes archéologiques, bien improbables, nous ne pourrons jamais reconstituer l'ensemble des œuvres d'art que Paris renfermait au XIVe siècle. De Philippe le Bel à Charles V, malgré les premiers revers de la guerre de Cent ans, la capitale était devenue le centre artistique le plus complet et le plus fameux de la chrétienté. La renommée des sculpteurs sur bois et sur pierre, des créateurs de madones ou de tombes, le prestige des peintres de vitraux et de miniatures attiraient dans les ateliers parisiens des artistes venus de toute

l'Europe et surtout des pays de la Meuse. Près de la porte Saint-Denis, dite la *porte aux peintres*, miniaturistes et tombiers s'appliquaient à exécuter des commandes qui se répandaient dans toute la France et hors de ses frontières.

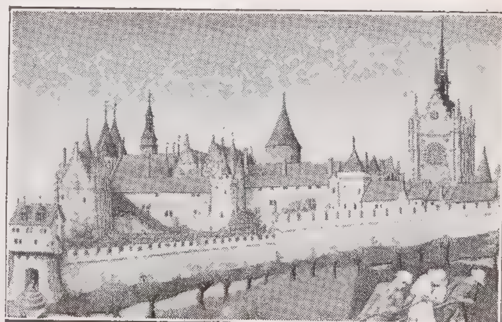


FIG. 97. — LE PALAIS DE JUSTICE ET LA SAINTE-CHAPELLE (MINIATURE DU XVe SIÈCLE).

Cl. Hachette.

Évolution de la sculpture parisienne. — A l'aide de trop rares documents, on peut suivre l'évolution de la sculpture parisienne au XIVe siècle. Les apôtres de la Sainte-Chapelle avaient marqué la tendance des sculpteurs à compliquer la disposition des draperies qui enveloppent les corps, à s'approcher du réalisme, en bouclant les cheveux et en frisant les barbes. Si, après avoir regardé, à Notre-Dame, la simple et émouvante Vierge XIIIe siècle du cloître, on contemple la belle Madone XIVe siècle, dite Notre-Dame-de-Paris, qui se trouve au pilier sud-est du transept (planche IV, C), les transformations de la statuaire se révèlent clairement. Cette Vierge couronnée tient de la main droite un lys, et elle porte sur le bras gauche l'Enfant Jésus, qui joue avec son manteau. La hanche droite creusée, la Vierge soutient son



FIG. 98. — CLOTURE DU CHŒUR DE NOTRE-DAME, COTÉ SUD. APPARITION DU CHRIST A MADELEINE (XIVe SIÈCLE)

Cl. Hachette.

Enfant de la saillie de sa hanche gauche : c'est un exemple de ce hanchement de la Vierge qui s'esquisse au XIIIe siècle, et qui va s'exagérant au cours du XIVe siècle. La Vierge du cloître était drapée dans des plis qui tombaient avec la simplicité et l'harmonie des vêtements antiques. La Vierge du XIVe siècle est enveloppée dans des draperies plus serrées, plus ajustées, qui excluent la sobriété attachante du siècle de saint Louis. Elle est plus mère que vierge, plus apprêtée qu'émouvante. Ainsi, le XIIIe siècle avait été marqué par le désir des sculpteurs de faire simple et vrai, en se conformant au pur idéal chrétien qui les inspirait ; le XIVe siècle raffine sur les thèmes plastiques et iconographiques de ses devanciers, délaisse l'inspiration religieuse profonde, pour s'attacher à des sources d'émotion physiques et non plus mystiques.



Fig. 99. — Légende de Théophile, a Notre-Dame de Paris (est de la Porte rouge, XIVe siècle).
Cl. Hachette.

Son caractère anecdotique. — Avant d'aboutir au réalisme total, la sculpture parisienne, qui condense la sculpture française, se fera anecdotique. C'est une bien pittoresque imagerie que la partie sud de la clôture du chœur, achevée en 1351, à Notre-Dame, par Jean le Boutellier, neveu de Jean Ravy. Le sculpteur y a représenté la série des apparitions du Christ à la Madeleine, aux trois Maries et aux Apôtres. Juchés sur de fines arcatures, ces divers épisodes sont traités à la manière des



Fig. 100. — Funérailles de la Vierge, a Notre-Dame de Paris (est de la Porte rouge, XIVe siècle).
Cl. Hachette.

scènes d'un mystère. L'influence du théâtre et de sa mise en scène sur le programme iconographique de la fin du moyen âge s'y fait déjà sentir. Sur les bas-reliefs de cette clôture, le Christ apparaît à Madeleine, non plus en crucifié triomphant, mais comme un simple jardinier muni de sa bêche (fig. 98). Il est intéressant de trouver, dans la sculpture des environs de 1350, une attitude et un ustensile que le théâtre léguera à l'art du XVIe siècle. Sur cette clôture aussi, quand le Christ se montre à Thomas, celui-ci s'approche du Sauveur jusqu'à toucher ses plaies, geste d'un dramatique conventionnel qui sent aussi l'artifice théâtral.



FIG. 101. — ASCENSION DE LA VIERGE, A NOTRE-DAME DE PARIS (EST DE LA PORTE ROUGE, XIVe SIÈCLE).

Cl. Hachette.

Et le caractère anecdotique de la sculpture du XIVe siècle se marque encore sur les petits bas-reliefs consacrés à la Vierge et à la Légende de Théophile (fig. 99, 100, 101), qui se trouvent à l'est de la Porte rouge, à l'extérieur de la cathédrale. Racontant les funérailles et l'Assomption de la Vierge, le sculpteur nous a montré le Prince des Prêtres qui cherche à renverser le cercueil de la Vierge et dont les mains restent soudain collées à ce cercueil, en punition de son sacrilège (fig. 102).



FIG. 102. — MIRACLE DE LA VIERGE, A NOTRE-DAME DE PARIS (EST DE LA PORTE ROUGE, XIVe SIÈCLE).

Cl. Hachette.

La marche vers le réalisme. — Parmi tant de débris de monuments disparus, dont on voudrait faire revivre les splendeurs, parmi les statues du XIVe siècle parisien conservées au

musée de Cluny et au Louvre, une œuvre se détache, qui nous montre la marche décisive de l'art vers le réalisme. C'est la statue de Charles V, qui décorait le couvent détruit des Célestins (fig. 103). La couronne sur la tête et le sceptre en main, les pieds posés sur un coussin, le roi porte, de sa main libre, la maquette de l'église des Célestins qu'il combla de ses bienfaits. Il n'est point besoin de regarder longtemps ce chef-d'œuvre de simplicité vigoureuse et de réalisme intelligent pour s'apercevoir que nous ne nous trouvons pas en présence d'une statue conventionnelle, mais d'un véritable portrait qui fait songer déjà aux créations des peintres flamands du XVe siècle. C'est bien là une précieuse manifestation de cette Renaissance qui s'annonça au XIVe siècle dans les pays de l'Europe du Nord, et qui s'élabora peut-être à Paris, où travaillaient tant d'artistes de toutes les nations.



FIG. 103. — CHARLES V (XIVe SIÈCLE).
Fragment de la statue provenant des Célestins. (Musée du Louvre
Cl. Hachette.

Les embellissements de Paris au XIVe siècle. — La patrie de tant d'admirables œuvres d'art, la ville dont le luxe faisait l'admiration de tous les étrangers, continuait à s'accroître en superficie. Dès le règne de Philippe le Bel, l'enceinte de Philippe Auguste se trouvait débordée par les maisons de la rive droite. On avait besoin d'une nouvelle muraille quand Étienne Marcel et la bourgeoisie parisienne mirent la ville en état de défense, vers 1356. Par les soins de Charles V et du prévôt Hugues Aubriot, les travaux d'Étienne Marcel furent continués (planche XV). La rive droite fut pourvue d'une enceinte neuve, coupée de tours carrées et de six portes fortifiées qui s'appuyaient, à

l'ouest, sur le Louvre, et à l'est, sur une forteresse solide, la Bastille. Ce mur incorporait donc à la ville le Louvre, Saint-Martin-des-Champs, le Temple, le quartier du Marais et le couvent des Célestins. Il allait de l'emplacement du pont des Saints-Pères, par le Carrousel, la rue de l'Échelle, le Palais-Royal et la place des Victoires, jusqu'à la porte Saint-Denis. De là, il gagnait la Bastille, en suivant la ligne actuelle des grands boulevards. C'est dans l'étreinte de cette muraille que Paris allait vivre durant le XVe et le XVIe siècle.



FIG. 104. — LE LOUVRE DE CHARLES V (MINIATURE DU XVe SIÈCLE).
Cl. Hachette.

Apparition d'un art laïc. — Quand l'empereur d'Allemagne et son fils, le roi des Romains, vinrent visiter Paris, en janvier 1378, ils furent traités avec une rare magnificence par Charles V, Hugues Aubriot et les Parisiens. On leur montra longuement, outre les reliques de la Sainte-Chapelle, le Louvre et son escalier orné de statues (fig. 104), l'hôtel Saint-Paul, ses jardins et ses lions. Aux yeux des contemporains de Charles V, les palais parisiens, les hôtels des princes et des bourgeois l'emportaient en beauté sur la cathédrale et sur les églises. A la fin du règne de Charles V, l'idéal chrétien de l'art religieux commençait à reculer devant la conception utilitaire et réaliste d'un art aux tendances déjà laïques.

CHAPITRE VII

Le gothique flamboyant. Paris à la fin du moyen âge.

Déclin de l'art parisien sous Charles VI. — Les guerres civiles du règne de Charles VI et les désastres de la guerre de Cent ans ont brusquement arrêté l'essor architectural de Paris. A l'avènement de Charles VII, la ville se trouvait dans une situation désespérée, car ses habitants mouraient de faim. Pendant l'hiver de 1423, des loups erraient, chaque nuit, à travers les rues silencieuses de la capitale misérable. Aucune construction d'importance ne s'éleva durant les premières années du XVe siècle.

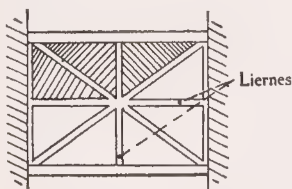


FIG. 105. — LIERNES.

Apparition du gothique flamboyant. — Quand, la tourmente passée, on recommença à bâtir des églises, des couvents ou des hôtels, les édifices nouveaux apparurent avec des caractères tout à fait différents de ceux de l'architecture du XIVe siècle. Le gothique n'avait pas continué son évolution : il s'était complètement transformé. Créé en Angleterre et introduit en France par les Anglais, le gothique appelé flamboyant adapta à son esthétique les édifices parisiens du XVe siècle.

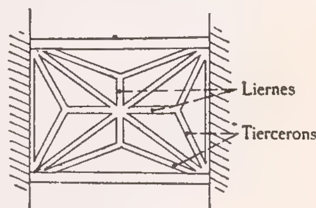


FIG. 106. — LIERNES ET TIERCERONS.

Aspect intérieur de l'église flamboyante. — L'église flamboyante, par son plan, continue la tradition gothique, mais chacune de ses travées marque la rupture avec les monuments antérieurs. La voûte d'ogive se complique, sans motif de sécurité, de nervures transversales ou *liernes* (fig. 105), que des nervures supplémentaires ou *tiercerons* (fig. 106) relient entre elles. Liernes et tiercerons existaient avant l'époque flamboyante, mais leur combinaison, constante et compliquée, est propre à ce style. Au centre de la croisée d'ogive, la clef de voûte dessine une saillie de plus en plus forte : elle devient pendante (fig. 107), c'est-à-dire suspendue dans le vide, et semble tenir par miracle. Les hautes fenêtres sont constituées par une armature de pierre très compliquée. Les nombreux montants de pierre ou meneaux qui les constituent s'accompagnent, dans la partie supérieure, de nervures capricieuses auxquelles on donne les noms de *soufflets* et de *mouchettes*. Les supports perdent leurs chapiteaux. Les moulures à courbes sinueuses des doubleaux, des formerets et des grandes arcades pénètrent dans les piliers qui les supportent et se fondent entièrement avec eux : c'est le système des *moulures à pénétration*. Le style flamboyant affectionne, parmi les supports, la pile cantonnée d'une multitude de colonnettes aux profils prismatiques (fig. 108).

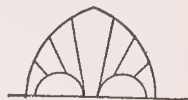


FIG. 107. — CLEF PENDANTE.

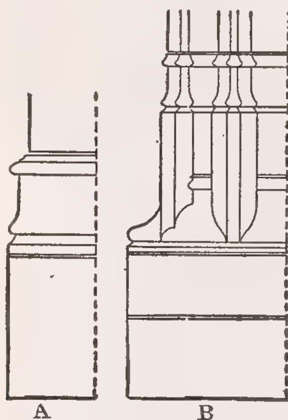


FIG. 108. — A, BASE GOTHIQUE, XIVe SIÈCLE. — B, BASE GOTHIQUE FLAMBOYANTE.

Aspect extérieur. — Dans l'ensemble de l'édifice, c'est moins l'arc en tiers-point qui règne que l'arc en anse de panier ou l'arc en accolade. A l'extérieur, l'usage du porche décoré de nombreuses statues et l'emploi de gâbles presque entièrement ajourés sont de règle. Les clochers s'ornent d'une balustrade ajourée qui se découpe en soufflets et en mouchettes. D'étranges arcs-boutants aux formes compliquées maintiennent à grand'peine des voûtes dont la hauteur demeure moyenne. Et tout au

long de l'édifice, sur les gargouilles (fig. 109) et sur les pinacles, la verve fantaisiste des imagiers traduit librement l'esprit satirique et réaliste de la fin du moyen âge (fig. 110). Dépourvu de simplicité et d'idéal, volontairement compliqué et recherché, le style flamboyant parisien frappe souvent d'étonnement : il ne nous remplit jamais d'émotion.

Saint-Laurent, Saint-Médard, Saint-Germain de Charonne. — C'est l'application de cette doctrine flamboyante que nous livre l'étude de quelques églises parisiennes. Le chœur de Saint-Laurent avait été dédié en 1429; la tour à deux étages qui le flanque est de la même époque. Les mutilations subies par le chœur au XVIIe siècle permettent mal de l'évoquer en son aspect original. Mais au chevet de l'église, à la retombée du toit, dans une curieuse frise extérieure, faite d'animaux, d'enfants et de personnages fantaisistes, l'esprit truculent des imagiers du XVe siècle s'est librement épanché. A Saint-Médard, la nef, sans transept, mais à cinq travées et à bas côtés, remonte, ainsi que la façade, à la première moitié du XVe siècle. L'ensemble forme une production flamboyante très moyenne.



Fig. 109. — Gargouilles flamboyantes a Saint-Germain-l'Auxerrois (XVe siècle).

Cl. Hachette.

La petite église de Saint-Germain de Charonne fut presque entièrement achevée aux environs de 1450. Ses voûtes d'ogive sans complication retombent, soit sur de petites arcatures qui tiennent lieu de chapiteaux, soit sur des culs-de-lampe décorés.

Saint-Nicolas-des-Champs et Saint-Étienne-du-Mont. — De 1420 à 1480, on reconstruisit Saint-Nicolas-des-Champs, qui avait été élevé au XIIe siècle. La façade et les sept premières

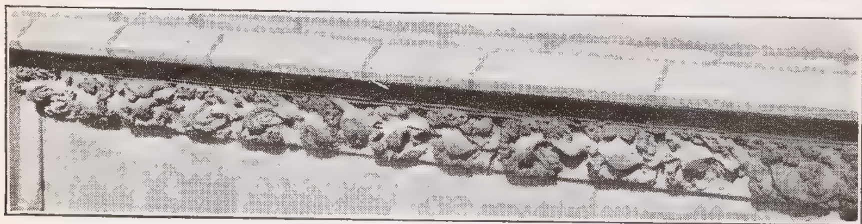


Fig. 110. — Frise fantaisiste a Saint-Germain-l'Auxerrois (xve siècle).
Cl. Hachette.

travées de la nef appartiennent à cette reconstruction. Sur la façade à trois pignons de hauteur inégale, se détachent, outre un portail à niches, dont les vantaux remontent au XVe siècle comme ceux de Saint-Germain-des-Prés, une grande baie à remplage flamboyant et une rose au dernier étage. Un peu en retrait de la façade, on éleva un clocher à trois étages, surmonté d'une balustrade flamboyante. A l'intérieur, les sept premières travées de la nef présentent les caractéristiques courantes du style flamboyant. Enfin à Saint-Étienne-du-Mont, commencée en 1412, l'abside et le clocher étaient élevés dès 1414. On retrouve à l'intérieur de l'église et à la base du clocher des vestiges de construction flamboyante et en particulier une pile ondulée qui est bien dans le style du XVe siècle.

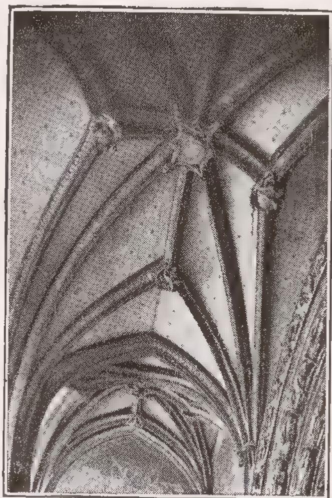


Fig. 111. — Voutes du porche de Saint-Germain-l'Auxerrois (1435-1439).
Cl. Hachette.

Saint-Germain-l'Auxerrois. Le porche. — On prend plus de plaisir à visiter Saint-Germain-l'Auxerrois, dont le porche fut construit de 1435 à 1439, suivant les formules flamboyantes

les plus pures (fig. 111). Formé de trois travées qui se décomposent en sept baies, ce porche a des voûtes d'ogive compliquées, dont les clefs représentent la Cène, les Symboles évangéliques et l'Adoration des bergers. A la retombée des voûtes, les culs-de-lampe sont décorés de sujets fantaisistes. Une sainte Marie l'Égyptienne, aux cheveux épars, et un saint François d'Assise sont les seuls débris, parmi des statues et des peintures modernes, de l'ensemble décoratif, tel qu'il fut conçu au XVe siècle. Au-dessus du portail, une petite pièce qui servait jadis de chartrier a conservé, dans ses grandes lignes, un aménagement médiéval.



FIG. 112. — LA NEF DE SAINT-GERMAIN-L'AUXERROIS (XVe SIÈCLE).
Cl. Hachette.

Intérieur de l'église. — La nef, ses bas côtés et le transept sont contemporains du porche. La nef (fig. 112) se divise en quatre travées faites chacune de grandes arcades en tiers-point, surmontées d'une fenêtre haute au remplage flamboyant, et couronnées d'une voûte d'ogive, dont les clefs en saillie sont très travaillées. Les voûtes d'ogive du transept sont particulièrement compliquées : au croisillon sud, la voûte n'a pas moins de vingt compartiments. D'intéressants vitraux de la fin du XVe siècle décorent les croisillons du transept.

Extérieur de l'édifice. — La doctrine flamboyante se retrouve à l'extérieur de l'édifice, dans les balustrades qui surmontent le porche et dans le réseau enchevêtré des remplages de la grande rose. Tout au long de l'édifice, sur les pinacles, sur les gargouilles (fig. 109 et 110) et sur les consoles, s'exhibe ce que J.-K. Huysmans appelait une kermesse de la pierre, des fous, des animaux sauvages, des singes et enfin des rats sortant

d'une boule ronde qu'ils viennent de ronger pour tomber dans les griffes d'un chat. On devine que ce symbole facile représentait les châtiments réservés à ceux qui s'emploient à dévaster le monde.



Fig. 113. — Déambulatoire de Saint-Séverin (xve siècle).
Cl. Hachette.

Originalité de Saint-Séverin. — Le chef d'œuvre parisien de l'architecture flamboyante, c'est l'église Saint-Séverin, qui s'augmenta dans la deuxième moitié du xve siècle, des cinq dernières travées de sa nef, du double bas côté nord et du deuxième bas côté sud. De 1489 à 1494, le déambulatoire et ses chapelles rayonnantes furent élevés (fig. 113). Entamées à l'extrême limite du xve siècle, les chapelles latérales ne furent achevées qu'au xvie siècle.

Intérieur de l'église. — L'église a 60 mètres de long sur 34 mètres de large. Continuant les trois travées du xiiie siècle, les cinq travées flamboyantes de la nef sont constituées par des arcades en tiers-point, un triforium (vitré à l'époque moderne), fermé jadis aussi bien dans les travées du xiiie siècle que dans celles du xve siècle, et par des fenêtres hautes, dont les remplages se diversifient à l'excès. Aux grandes arcades et aux fenêtres hautes, les moulures à pénétration remplacent les chapiteaux. Seules, les baies géminées de la claire-voie présentent



Fig. 114. — Détails de l'élévation latérale de Saint-Séverin (xve siècle).
Cl. Hachette.

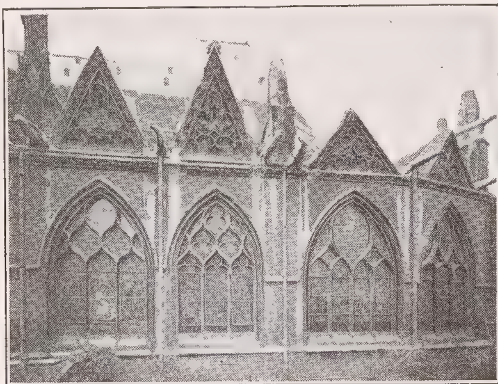


FIG. 115. — DÉTAILS DE L'ÉLÉVATION LATÉRALE DE SAINT-SÉVERIN (XVe SIÈCLE).

Cl. Hachette.

des chapiteaux constitués par des feuillages tortueux ou par des animaux grotesques. Faites de moulures aux contre-courbes sinueuses, les grandes voûtes s'ornent, en guise de clefs, de larges écussons très travaillés. L'église n'a pas de transept. Les cinq travées de l'abside sont couronnées d'une seule voûte très compliquée dont les dix-huit compartiments ne comportent pas moins de sept clefs. Sous les hautes fenêtres, la claire-voie est moins grande que dans la nef. Elle se divise à chaque travée en deux baies, partagées par un meneau central qui s'inscrit dans un arc en anse de panier.

Valeur du déambulatoire. — Mais c'est dans le double déambulatoire (fig. 113) que s'est dépensée toute l'ingéniosité de l'architecte, qui avait à résoudre là un problème de voûtement analogue à celui qui se pose à Notre-Dame de Paris. Grâce à la structure de la voûte flamboyante et aux moulures dites à pénétration, cet artiste inconnu a créé là dix doubles travées où des colonnes, qu'il est devenu banal de comparer à des palmiers, croisées d'ogive, doubleaux, liernes et tiercerons, surgissent doucement, telles les branches qui se dégagent du tronc. Et de la colonne centrale du déambulatoire, huit colonnettes,



FIG. 116. — DÉBRIS DES CHARNIERS DE SAINT-SÉVERIN (XVe SIÈCLE).

Cl. Hachette.

qui semblent des lianes, grimpent, en s'enroulant, autour du fût : chacune d'elles correspond à l'un des éléments de la voûte. Aux bas côtés nord et sud de la nef, on retrouve encore l'ornementation du XVe siècle : des personnages de tous les âges, munis de banderoles, soutiennent les chapiteaux à la retombée des voûtes. Enfin, le charme de Saint-Séverin est encore accru par la série des remarquables vitraux qui décorent la nef et l'abside.

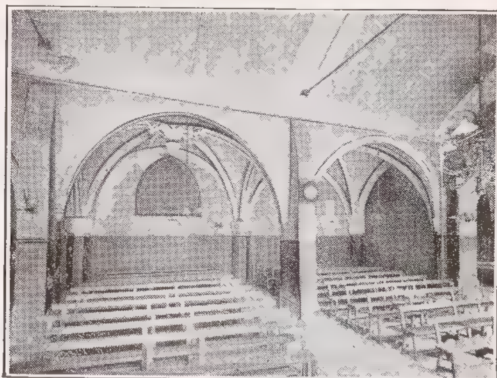


FIG. 117. — DÉBRIS DES CHARNIERS DE SAINT-SÉVERIN (XVe SIÈCLE).

Cl. Hachette.

Extérieur de Saint-Séverin. — A l'extérieur de l'église, le style flamboyant révèle encore sa complication. Entre deux balustrades ajourées, une rose, aux beaux remplages sinueux, rappelle la rose qui fut ajoutée à la même époque à la façade de la Sainte-Chapelle. Au sud, des arcs-boutants (fig. 114) aux élégants pinacles décrivent mollement une double volée avant de venir se joindre aux pignons, surchargés d'arcatures, des diverses chapelles latérales (fig. 114 et 115). Et, tout au long de l'édifice, se profilent des gargouilles, faites de motifs fantaisistes.



FIG. 118. — ASPECT EXTÉRIEUR DES CHARNIERS DE SAINT-SÉVERIN (XVe SIÈCLE ET RESTAURATION ACTUELLE).

Cl. Hachette.

Les charniers. — L'église était entourée d'un cimetière et de charniers qui se composaient de galeries de cloître (fig. 116 et 117). Enclavés jadis dans



FIG. 119. — PORTE PRINCIPALE DU RÉFECTOIRE DES CORDELIERS (XVe SIÈCLE).
Cl. Hachette.

la chapelle des catéchismes, les charniers récemment restaurés (fig. 118) sont les seuls qui subsistent à Paris.

Entourant les cimetières du moyen âge, les galeries des charniers étaient surmontées d'un étage de galetas où les fossoyeurs amoncelaient périodiquement le trop-plein des ossements.

Il est probable qu'à Saint-Séverin, les combles des charniers ont servi de logements, et non d'ossuaires. Nous ne saurions retrouver là une image, même restreinte, des célèbres charniers des Innocents où, de 1424 à 1425, des artistes inconnus peignirent la Danse macabre.

Cloître des Billettes et réfectoire des Cordeliers. — Des établissements monastiques élevés à Paris, au XVe siècle, il ne nous reste plus qu'un cloître et un réfectoire.



FIG. 120. — PETITE PORTE DU RÉFECTOIRE DES CORDELIERS (XVe SIÈCLE).
Cl. Hachette.

Pour rappeler le sacrilège qu'un Juif avait commis sur une hostie, une chapelle et un hôpital avaient été créés au XIIIe siècle : ce fut le couvent des Billettes, agrandi au XIVe siècle et reconstruit au XVe siècle. Le cloître des Billettes est postérieur à 1427. Enclavé dans une école (24, rue des Archives), c'est le seul cloître médiéval qu'on puisse encore voir à Paris.

Ses quatre galeries comprennent six ou trois travées. Bien dessinées par des moulures sinueuses, leurs arcades en tiers-point sup-

portent des voûtes flamboyantes qui, au sud, retombent sur des culs-de-lampe, dont les sculptures ont disparu, et présentent cinq clefs décorées.

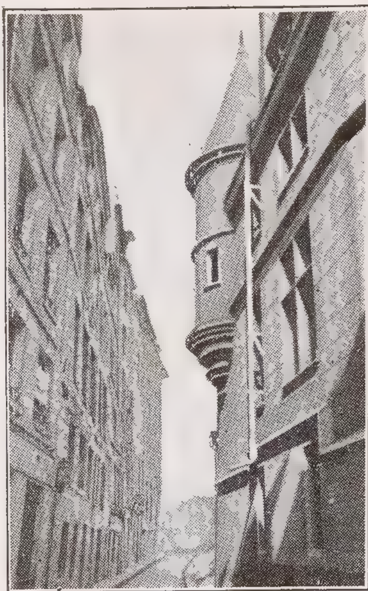


Fig. 121. — Tourelle d'angle de l'Hotel de Sens (xve siècle).
Cl. Hachette

Quant au réfectoire des Cordeliers, annexé à l'École de médecine, et devenu le musée Dupuytren, c'est le dernier souvenir de cet immense couvent des Cordeliers qui remontait au XIIIe siècle. L'intérieur, qui n'est pas voûté, a conservé à ses deux extrémités, aux revers de chaque porte, de pittoresques guirlandes de feuillage. A l'extérieur, la façade s'ouvre, entre deux tourelles d'escalier, par une grande porte (fig. 119) dont les statues ornementales ont disparu. A l'angle sud-ouest, sous un arc en accolade richement décoré, une petite porte rompt la monotonie de ce plan (fig. 120). Au nord et au sud, des baies en tiers-point, entre des contreforts, éclairent ce vaste réfectoire à quatorze travées.

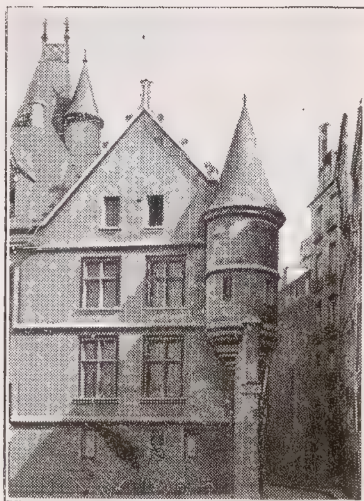


Fig. 122. — Tourelle d'angle et pignon de l'Hotel de Sens (xve siècle).
Cl. Hachette.

Vitalité de l'art religieux flamboyant. — Tel est le bilan parisien de l'architecture religieuse du XVe siècle. Ces édifices ne sauraient nous retenir aussi longuement que des monuments du XIIIe siècle, car, par une suite déplorable de circonstances, presque tout ce qui faisait leur valeur décorative a disparu. Mais, à Paris, comme dans le reste de la France, l'archi-

tecture religieuse flamboyante avait une puissante vitalité et ne s'éteignit point avec le XVe siècle. Ce serait commettre une lourde erreur que d'assimiler le flamboyant à l'agonie du gothique.



FIG. 123. — FAÇADE PRINCIPALE DE L'HOTEL DE SENS (XVe SIÈCLE).

Cl. Hachette.

Monuments civils. — Dans l'architecture civile du XVe siècle, l'art flamboyant poursuit sa carrière avec une force semblable. Paris a conservé des hôtels, des maisons, des boutiques conçues suivant les règles de l'esthétique médiévale.

Hôtel de Bourgogne. — Une école, 20, rue Étienne-Marcel, garde la tour fortifiée et quadrangulaire que Jean sans Peur ajouta, au début du XVe siècle, aux constructions XIIIe siècle de l'hôtel de Bourgogne, entièrement disparues. Cette tour est décorée, au tympan de sa porte d'entrée, de deux rabots et d'un fil à plomb ; un bel escalier à vis conduit aux divers appartements. Deux chambres ont conservé d'étroites annexes qui servaient de garde-robes et de latrines : elles offrent ainsi un raccourci des appartements princiers du XVe siècle. Quant à l'escalier à vis, il s'épanouit à son sommet en une admirable voûte, dont les quatre compartiments sont tracés par des nervures en forme de branches de chêne qui semblent jaillir brusquement



FIG. 124. — VOUTE DU PORCHE DE L'HOTEL DE SENS (XVe SIÈCLE).

Cl. Hachette.

du limon de l'escalier. C'est un curieux exemple d'application à l'architecture civile de la voûte flamboyante, telle que nous l'avons vue aux piliers-palmiers du déambulatoire de Saint-Séverin.



Fig. 125. — Tour et bretèche de l'Hotel de Sens (xve siècle).
Cl. Hachette.

Hôtel de Sens. — Vandales et archéologues se sont acharnés sur l'hôtel de Sens, auquel on essaie, depuis des années, de restituer son état primitif sans que les résultats soient très satisfaisants. Cet hôtel avait été élevé, à partir de 1475, pour servir de résidence aux archevêques de Sens, toutes les fois que leur ministère les appelait à Paris, qui demeura évêché jusqu'en 1622. Orné de trois tourelles d'angle (fig. 121 à 123), dont deux ont des toits en poivrière, décoré à sa façade de deux gargouilles et d'une grande lucarne, l'hôtel s'ouvre par une belle porte en tiers-point, accompagnée d'une plus petite (fig. 123). Le porche qui donne accès à la cour intérieure est surmonté d'une voûte flamboyante à trois compartiments triangulaires (fig. 124). Les voûtes retombent sur des culs-de-lampe décorés d'animaux fantastiques. Audessus de ce porche, une lucarne domine la cour : elle est faite, comme la lucarne de la façade, d'une croisée de pierre surmontée d'un gâble plein. Perpendiculaire à la rue de l'Hôtel-de-Ville, un pignon (fig. 122) à fleuron évoque l'ancienne importance des bâtiments de l'hôtel. A l'angle sud-ouest, une tour, où s'abrite un bel escalier à vis, est flanquée



Fig. 126. — Mur et façade de l'Hotel de Cluny (xve siècle).
Cl. Hachette.

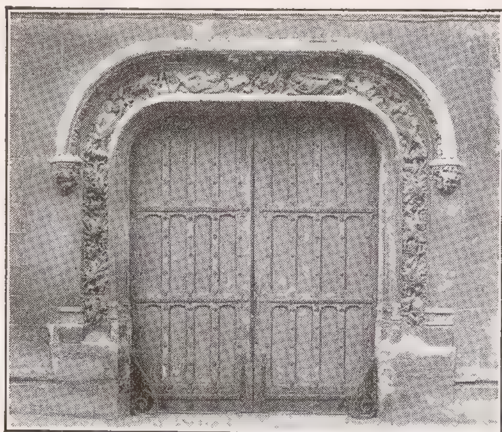


FIG. 127. — PORTE DE L'HOTEL DE CLUNY (XVe SIÈCLE).
Cl. Hachette.

d'une petite construction légère ou bretèche, sur mâchicoulis, qui a conservé une décoration d'étoiles sculptées (fig. 125). Cette tour, qui possède encore de vastes souterrains, conduisait aux appartements de l'hôtel. De ce chantier abandonné, où tout est restauré ou mutilé, s'exhale le relent d'un pensum archéologique inachevé.

Hôtel de Cluny. — Exécuté de 1485 à 1498, pour l'abbé Jacques d'Amboise, l'hôtel de Cluny, demeure parisienne des abbés de ce monastère bourguignon, a conservé presque toute son ancienne splendeur. Dans un mur crénelé (fig. 126), une grande porte en anse de panier (fig. 127), flanquée d'une ouverture plus petite qui dessine un arc en accolade, donne accès à une cour intérieure précédant des bâtiments flamboyants élevés à côté des ruines du palais des Thermes. Dans les voussures de ces deux portes, de beaux feuillages, des grappes de raisin et des personnages sculptés munis de banderoles constituent une riche décoration (fig. 128-131). Si la disposition intérieure des salles a changé, l'extérieur de l'hôtel a gardé son aspect médiéval. En visitant attentivement l'hôtel de Cluny, on reconstitue la physionomie magnifique des



FIG. 128. — DÉTAILS DE LA PORTE DE L'HOTEL DE CLUNY (XVe SIÈCLE).
Cl. Hachette.

hôtels parisiens de la fin du moyen âge, où, bien avant que les influences italiennes aient transformé nos mœurs, princes, clercs et bourgeois menaient une existence somptueuse et facile.



FIG. 129. — DÉTAILS DE LA PORTE DE L'HOTEL DE CLUNY (XVe SIÈCLE).
Cl. Hachette.

Le bâtiment central. — Au sud, du côté de la cour intérieure, l'hôtel de Cluny se compose d'un corps de bâtiment central (fig. 132), coupé par une tour à échauguette qui renferme un large escalier à vis, l'escalier d'honneur (fig. 133). A l'est et à l'ouest, s'élèvent deux bâtiments en retour. Le centre et les ailes comprennent un rez-de-chaussée, un premier étage et des combles. Les fenêtres du rez-de-chaussée et du premier étage sont formées par des croisées de pierre. A l'étage des combles, une ravissante balustrade flamboyante (fig. 134), qui s'égaye, çà et là, de gargouilles fantaisistes, abrite un chemin de ronde, courant d'un bout à l'autre des trois bâtiments. En arrière du chemin de ronde, les combles s'éclairent de gracieuses lucarnes de pierre, qui se composent d'une croisée, d'un gâble plein orné d'armoiries, et d'une véritable dentelle de pierre, maintenue par deux épais montants qui tiennent lieu de contreforts (fig. 135 et 136). Le long de ces montants de pierre, des animaux domestiques ou sauvages ont été sculptés en des postures pittoresques (fig. 137). Des cheminées de briques, groupées en massifs polygonaux,



FIG. 130. — DÉTAILS DE LA PORTE DE L'HOTEL DE CLUNY (XVe SIÈCLE).
Cl. Hachette.



Fig. 131. — Détails de la porte de l'Hotel de Cluny (xve siècle).

Cl. Hachette.

complètent, en se profilant sur les toits aigus de l'hôtel, le pittoresque de ces combles (fig. 136).

L'aile ouest s'ouvre par quatre grandes arcades en tiers-point, ornées de gâbles et formant porche. Elle contient la plus belle lucarne de l'hôtel, qui s'orne de deux angelots. L'aile est devait contenir la cuisine et les communs. Le passage vers les jardins qui s'y trouve actuellement est une création moderne. Chacune des ailes était munie, pour le service, d'un escalier à vis, abrité dans une tourelle. Juchés au sommet de la balustrade du chemin de ronde, d'élégantes et mobiles pièces de ferronnerie, munies de poulies, permettaient les manutentions difficiles.

Façade nord. La chapelle. — Au nord, sur les jardins, la façade de l'hôtel ne comprend qu'un seul bâtiment. La disposition des étages n'a point changé ; mais les combles sont dépourvus de chemin de ronde et de balustrade. En outre, les lucarnes sont d'un dessin beaucoup plus simple que sur la cour intérieure. Un escalier de service descend des combles jusqu'au jardin. Tout l'intérêt de cette partie de l'hôtel se concentre dans l'exiguë et charmante chapelle (fig. 138) qui fait saillie sur la façade. Se détachant sur les constructions à la hauteur du premier étage, la chapelle est décorée, à l'intérieur, de niches, dont les statues ont disparu, et elle comprend une voûte d'ogive très fouil-



Fig. 132. — Façade intérieure de l'Hotel de Cluny (xve siècle).

Cl. Hachette.

lée à cinq compartiments, qui s'agencent autour d'un pilier central (fig. 140). L'autel a été installé à l'est, dans une niche entièrement vitrée. Un escalier à vis, entouré d'une balustrade flamboyante, va de la chapelle aux jardins. Et, au rez-de-chaussée, une magnifique colonne (fig. 139) supporte l'autel, tandis qu'une voûte d'ogive à quatre compartiments dessine la substructure de la chapelle.



Fig. 133. — Détails de la façade intérieure de l'Hotel de Cluny (xve siècle).

Cl. Hachette.

L'Hôtel de Cluny, type de la vieille demeure médiévale. — L'hôtel de Cluny forme un remarquable spécimen du style flamboyant, car tous les éléments de cette doctrine artistique ont concouru à sa construction et à sa décoration. Édifiée entre cour et jardin, c'était une demeure riante et agréable à habiter, grâce au nombre des dégagements et des issues. En outre, l'hôtel de Cluny forme bien une maison médiévale, car l'idéal

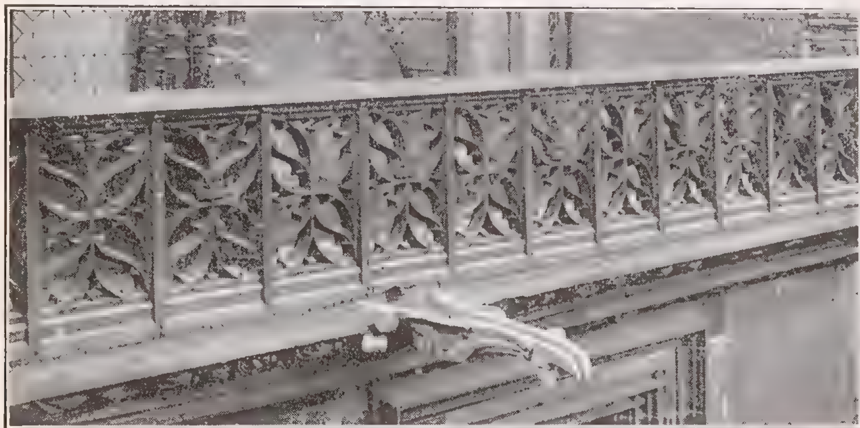


Fig. 134. — Balustrade et gargouille dans la cour de l'Hotel de Cluny (xve siècle).

Cl. Hachette.



Fig. 135. — Lucarne de l'Hotel de Cluny (xve siècle).

Cl. Hachette.

architectural de la Renaissance ne s'y fait point encore sentir. C'est sous l'influence des règles d'architecture militaire du moyen âge qu'on y exécuta les murs crénelés et le chemin de ronde de la cour intérieure, les escaliers à vis abrités dans des tourelles, et surtout la tour centrale, réminiscence attardée du donjon féodal. Quand on construisit l'hôtel de Cluny, malgré les années réparatrices des règnes de Charles VII et de Louis XI, la crainte des troubles civils n'avait pas encore abandonné les esprits ; la demeure idéale devait unir le confortable et l'agrément à des qualités militaires. C'est cette double impression de jouissance artistique et de sécurité que devaient éprouver les abbés de Cluny, quand, de la plate-forme de leur tour centrale, d'où le regard s'étendait à perte de vue sur la ville et sur les campagnes, ils contemplaient les constructions riche-



Fig. 136. — Lucarnes et cheminées de l'Hotel de Cluny (xve siècle).

Cl. Hachette.



Fig. 137. — Lucarnes et gargouilles de l'Hotel de Cluny (xve siècle).

Cl. Hachette.



A, Gothique du XIIe siècle.
Notre-Dame de Paris (tribunes).
Cl. Hachette.



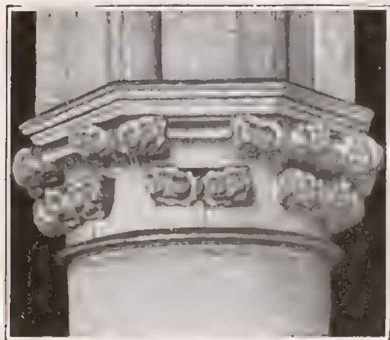
B, Gothique, début du XIIIe siècle.
Notre-Dame de Paris (nef).
Cl. Hachette.



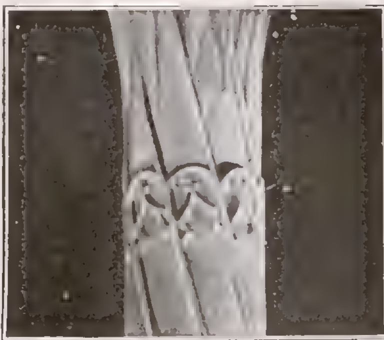
C, Gothique, milieu du XIIIe siècle.
Chapelle de la Vierge de Saint-Germain-des-Prés (square).
Cl. Hachette.



D, Gothique, XIVe siècle.
La Conciergerie (salle Saint-Louis).
Cl. Hachette.



E, Gothique, XIVe siècle.
La Conciergerie (salle Saint-Louis).
Cl. Hachette.



F, Gothique flamboyant, XVe siècle.
Saint-Séverin (déambulatoire).
Cl. Hachette.



FIG. 138. — CHAPELLE DE L'HOTEL DE CLUNY (XVe SIÈCLE).

Cl. Hachette.



FIG. 139. — CHAPITEAU EXTÉRIEUR, A LA CHAPELLE DE L'HOTEL DE CLUNY (XVe SIÈCLE).

Cl. Hachette.

ment ornées et solidement ramassées de leur résidence parisienne.

Maisons moyennes du XVe siècle parisien. — Auprès de ces splendeurs, les quelques maisons du XVe siècle qui s'élèvent encore dans diverses rues ne sauraient constituer d'importants documents artistiques : ce ne sont que des témoins du passé. Rue Montmorency, 51, dans la maison très restaurée de Nicolas Flamel, qui remonterait à 1407, s'ouvrent, au rez-de-chaussée, des boutiques qui s'ornent de figurines extérieures et d'une inscription (fig. 141). La maison située 3, rue Volta présente deux boutiques obscures, percées

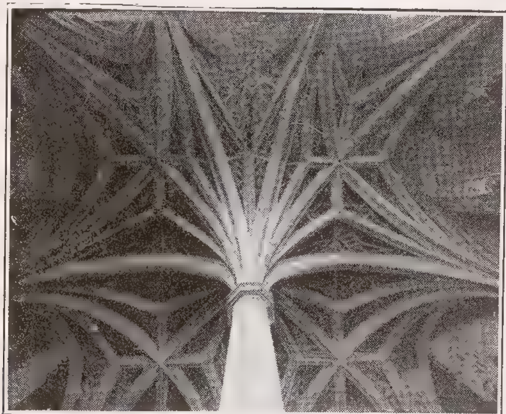


FIG. 140. — VOUTES DE LA CHAPELLE DE L'HOTEL DE CLUNY (XVe SIÈCLE).

Cl. Hachette.

dans un soubassement de pierres, puis quatre étages décorés de pans de bois (fig. 142). Et, en regardant ce qui subsiste encore de vieilles maisons et de vieilles échoppes rue Galande, rue de la Parcheminerie, rue Xavier-Privas, on peut évoquer, avec un peu d'imagination, la vie commerciale parisienne dans les dernières années du moyen âge, les boutiques obscures, étroites, mais bien achalandées.



FIG. 141. — MAISON ET BOUTIQUE DU XVe SIÈCLE, 51, RUE MONTMORENCY.
Cl. Hachette.

Ces exemples pourraient être multipliés, mais, à moins d'une pièce d'archives indiscutable ou d'un élément de décoration très précis, il est délicat de dater avec rigueur des maisons ou des boutiques qui, du XVe au XXe siècle, firent l'objet de consolidations et de replâtrages réitérés.

Paris possède encore maintes caves voûtées d'ogive, auxquelles il est généralement impossible d'attribuer une date rigoureuse.

Paris à la fin du moyen âge. — Grâce aux miniatures et aux rares tableaux du XVe siècle qui sont venus jusqu'à nous, on peut reconstituer, sans trop de peine, la physionomie des principaux monuments parisiens, à la fin du moyen âge. Depuis la fresque que Victor Hugo brossa en tête de *Notre-Dame de Paris*, la physionomie de la capitale, en 1482, est devenue classique.

La ville était vaste et bruyante d'activité. Sur les ponts, couverts de maisons, d'une rive à l'autre de la Seine, resserrée entre les moulins et les pêcheries, dans les rues étroites et

obscures, grouillait une foule avide de commerce, de science ou de plaisir. Les Parisiens du XVe siècle n'éprouvaient point encore le besoin des espaces libres, car la campagne commençait aux portes mêmes de la ville, et chaque hôtel princier, chaque important collège, chaque abbaye s'entourait de vastes jardins qui égayaient les venelles et rendaient l'atmosphère de la capitale respirable.



FIG. 142. — BOUTIQUE DU XVe SIÈCLE, 3, RUE VOLTA.
Cl. Hachette.

Persistance du Paris médiéval. — Ce paysage médiéval a traversé les siècles. Ni la monarchie du XVIIe et du XVIIIe siècle, qui fut toujours si désireuse de transformer Paris suivant les règles de l'idéal classique, ni Napoléon Ier, qui rêvait de lancer à travers la ville de grandioses avenues, ni la Restauration, ni Louis-Philippe ne parvinrent jamais à débarrasser totalement Paris de son antique aspect de capitale médiévale. A l'avènement de Napoléon III, Paris était encore, dans l'ensemble, une grande ville du XVe siècle, sillonnée de rues étroites, sinueuses, enchevêtrées. En quelque quinze ans, les démolisseurs impitoyables dirigés par le préfet Haussmann firent disparaître presque tout le décor que trois siècles et demi avaient miraculeusement épargné.

DEUXIÈME PARTIE

Pour comprendre le Paris classique.

CHAPITRE

Paris et la Renaissance.

Apparition en art d'un idéal nouveau. — Au début du XVIe siècle, l'architecture française paraissait destinée à puiser sa sève et son inspiration, pour de longues années encore, aux sources abondantes de l'art flamboyant, lorsqu'un idéal nouveau, imprégné des canons de l'antiquité retrouvée et de l'esthétique de la Renaissance italienne, vint s'imposer à l'admiration des architectes et de leurs clients. Tout ce qui avait été tenu en honneur depuis quatre siècles par les remarquables exécutants de l'art gothique fut jugé détestable par les partisans de la beauté italo-antique. A l'arc brisé, ils substituaient l'arc en plein cintre et à l'arc lui-même ils préféraient l'architrave.

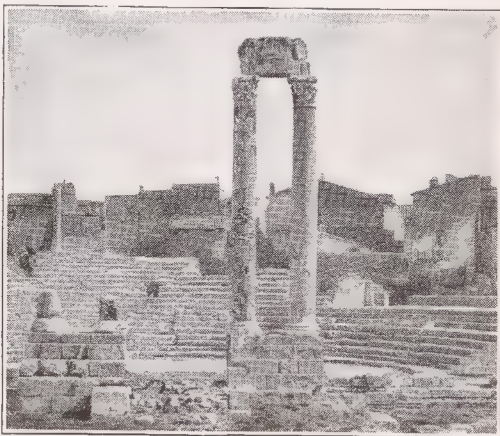


FIG. 143. — ARCHITRAVE.
Arles, théâtre romain.
Cl. Hachette.

c'est-à-dire la pierre lancée horizontalement par-dessus les supports (fig. 143). La décoration gothique, faite de réalisme et de fantaisie, leur semblait indigente et mesquine quand on la rapprochait de l'harmonie des ordres antiques où rien n'est abandonné à la libre inspiration de l'artiste. Aux hôtels ou châteaux du XVe siècle français, où les lointains souvenirs des donjons féodaux s'alliaient à l'exubérance des gargouilles grotesques et des chemins de ronde ajourés, à l'ampleur des salles d'armes et au mystère des escaliers à vis, ils opposaient

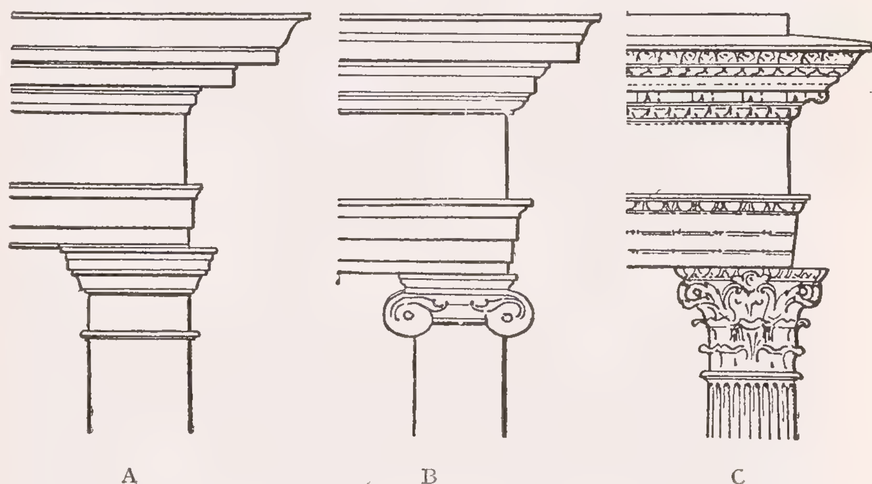


FIG. 144. — CHAPITEAUX ET ENTABLEMENTS CLASSIQUES.
A, Dorique ; B, Ionique ; C, Corinthien.

la beauté sévère des palais de la Renaissance italienne, qui tiraient tant d'effets, déclarés admirables, de l'emploi des ordres dorique, ionique et corinthien (fig. 144), isolés ou superposés, et d'une rigoureuse division de l'ordre en piédestal, colonne (fig. 145) et entablement, décorés différemment suivant l'ordonnance adoptée.

Originalité de l'architecture de la Renaissance. — Rarement un art national, et ayant fait des preuves aussi éclatantes que l'art gothique, connut de pareils assauts. L'art français traditionnel allait-il céder brusquement devant l'idéal de la Renaissance italienne, et tout l'acquis de nos architectes

serait-il tenu pour négligeable par l'intransigeance savante des zélateurs de l'antiquité ? Bien plus : notre pays allait-il se couvrir brusquement de monuments, sans liens avec la vieille terre de France, mais conformes aux théories des commentateurs de Vitruve et de Vignole?

La période que nous appelons improprement la Renaissance française, c'est-à-dire le XVIe siècle, nous fait assister dans tous les domaines au recul progressif de l'art traditionnel, et au triomphe d'une esthétique nouvelle. Mais, au lieu d'adopter servilement les exemples importés d'Italie, les architectes et les décorateurs de France mirent tant de talent et de vie à s'assimiler les doctrines ultramontaines, qu'ils surent doter notre pays d'une architecture originale, bien plantée dans le sol, également dégagée des réminiscences gothiques, des plagiats italiens et des influences antiques : l'architecture française de la Renaissance fut une création véritable.

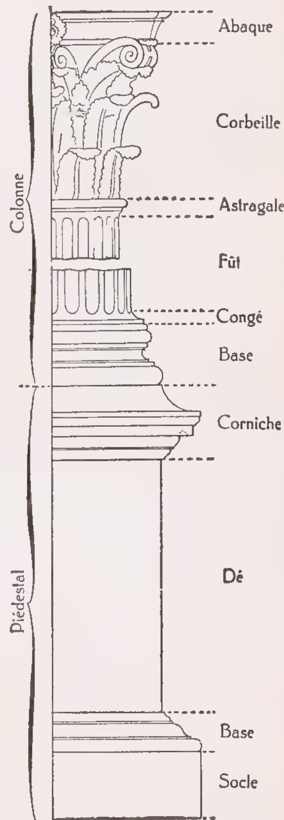


FIG. 145. — COLONNE CLASSIQUE.

Apparition de l'art classique. — Cette architecture originale ne brilla qu'un temps. Elle s'assagit rapidement et, tandis que la poésie française se pliait aux rythmes policés de Malherbe, après avoir connu la fougue de Marot et de Ronsard, l'architecture du XVIIe siècle abandonna l'imagination et la vie pour se confiner dans une stricte observation des règles de l'antiquité. A l'exubérance de l'art de la Renaissance succéda la gravité régulière de l'*art classique,* qui fut porté à son apogée à partir du règne de Louis XIV et rayonna sur l'Europe, comme l'art français du XIIIe siècle.

Il n'est point toujours facile, en se penchant sur les vieilles

pierres du Paris du XVIe siècle, de saisir exactement le passage du gothique à la Renaissance, puis de la Renaissance à l'art classique. Les troubles des guerres civiles, et surtout les ravages du temps, ont privé Paris d'un nombre appréciable d'édifices, sur lesquels on aimerait à déchiffrer les transformations de l'art de bâtir. Dans ce qui subsiste de la capitale de la Renaissance, nous tenterons de montrer comment l'architecture religieuse et l'architecture civile se sont transformées et par quels moyens un idéal nouveau parvint, à deux reprises différentes, à s'imposer au goût du public et des constructeurs.



FIG. 146. — TOUR SAINT-JACQUES.
Détails du rez-de-chaussée (1509-1523).
Cl. Hackette.

Persistance du flamboyant. — L'art flamboyant garde, au XVIe siècle, une telle vitalité que sa doctrine se retrouve dans la plupart des églises nouvelles qui s'élevèrent alors à Paris. Mais, peu à peu, le décor italo-antique et les principes de l'ornementation nouvelle vont pénétrer dans des édifices de plan et d'élévation flamboyants. L'antiquité et l'Italie finirent par l'emporter sur un art vieux de quatre siècles : la victoire ne fut pas complète, car le plan des églises et bien des détails de la construction demeurèrent flamboyants. En contemplant avec attention nos églises de la Renaissance, on s'apercevra sans peine que la Renaissance parisienne fut moins une transformation des règles de la construction qu'une révolution dans l'art de la décoration.

Achèvement des églises médiévales. — La fidélité des architectes parisiens au style flamboyant est prouvée par l'achèvement ou la continuation de quelques églises médiévales. Les bas côtés de Saint-Leu-Saint-Gilles furent refaits et leurs voûtes furent ornées de belles clefs pendantes. Les chapelles latérales de Saint-Laurent furent achevées. A Saint-

Séverin, les chapelles latérales du nord et du sud furent terminées vers 1520. Mais c'est à la Tour Saint-Jacques, à Saint-Merry et à Saint-Gervais que l'on mesure exactement la force de la tradition flamboyante, et sa résistance à l'esthétique nouvelle. Seul reste de l'ancienne église Saint-Jacques de la Boucherie, la Tour Saint-Jacques, élevée de 1509 à 1523 par Jean de Felin, se dresse de toute la hauteur de ses 52 mètres, dans un style flamboyant des plus purs. Divisé en quatre étages, où de hideux vitraux ont remplacé les abat-sons, ce clocher isolé, avec ses voûtes à liernes et à tiercerons, ses balustrades ajourées, ses statues des évangélistes ou de saint Jacques abritées dans des niches à gâbles, ses gargouilles et ses moulures à pénétration (fig. 146) ou prismatiques, est tellement imprégné du style flamboyant qu'on y chercherait en vain la moindre indication d'architecture nouvelle.

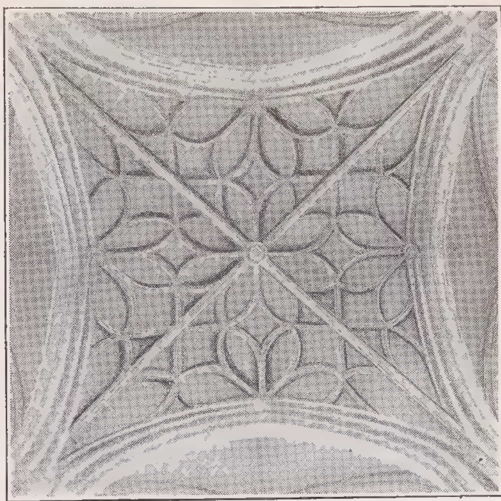


FIG. 147. — ÉGLISE SAINT-MERRY.
Détails d'une voûte (1515-1551).
Cl. Hachette.

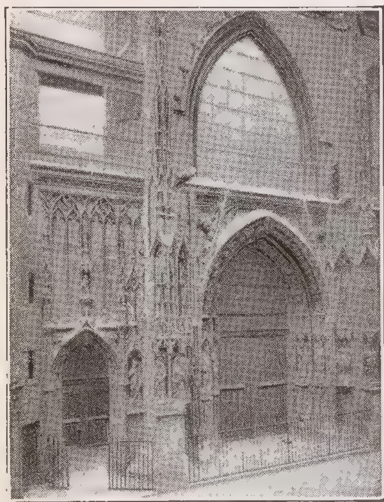


FIG. 148. — ÉGLISE SAINT-MERRY.
Façade principale (XVIe siècle).
Cl. Hachette.

Saint-Merry. Étude intérieure. — Quand l'église Saint-Merry, devenue trop petite pour la population nombreuse qui l'entourait, fut reconstruite entre 1515 et 1551, ses maîtres d'œuvre

demeurèrent fidèles aux conceptions du flamboyant. Les cinq travées de la nef, simples au nord, doubles au sud, nous offrent des piliers sans chapiteaux, de grandes arcades en tiers-point surmontées d'une frise décorative, et de hautes fenêtres sous les croisées d'ogive. Une voûte très compliquée, à clefs pendantes, couronne le carré du transept dont les croisillons s'ornent d'une rose à remplages flamboyants surmontant une claire-voie (fig. 147). On regardera, parmi les vitraux de la nef, le pittoresque de la légende de sainte Agnès et des miracles de saint Nicolas. Près du transept s'ouvre une crypte à quatre travées, dont les voûtes, soutenues par un pilier central, retombent sur des culs-de-lampe aux personnages grotesques.

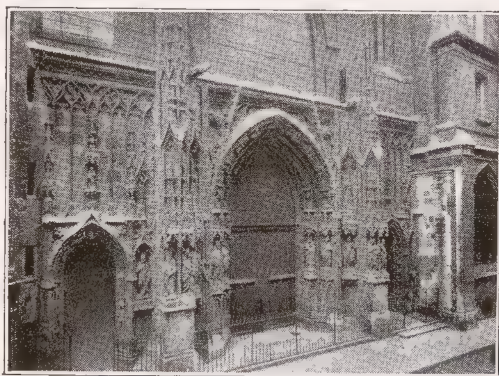


FIG. 149. — ÉGLISE SAINT-MERRY.
Soubassement de la façade (XVIe siècle les grandes statues sont modernes).
Cl. Hachette.

La décoration extérieure. — A l'extérieur, le flamboyant s'étale au portail sud qui se dissimule dans les bâtiments du presbytère XVIIIe siècle, aux arcs-boutants à double volée du chœur, aux gargouilles de la face nord, et surtout à la façade principale, rue Saint-Martin. Là, un grand portail flanqué de deux petites portes s'élève entre deux pinacles dont les dais abritent des statues : il est surmonté d'une grande baie en tiers-point (fig. 148). Sur la partie inférieure de la façade, des remplages, des niches, des fleurons et des dais sont exactement traités dans le style de la décoration flamboyante (fig. 149).

Et tout en haut, parmi les feuillages, se détachent un chien, un lièvre, un joueur de cornemuse que J.-K. Huysmans a célébrés, et qui constituent, en plein XVIe siècle, comme le dernier témoignage de la verve attardée des imagiers gothiques.

L'église Saint-Gervais. — C'est encore dans le plus pur flamboyant que fut édifié Saint-Gervais-Saint-Protais. Les chapelles absidales étaient achevées en 1530, et le transept, qui ne fait pas saillie sur le reste de l'église, est de 1578 : l'édifice ne fut terminé qu'au XVIIe siècle. Il est important de constater que, pendant tout le XVIe siècle, le souffle de la Renaissance ne parvint point à gagner les architectes qui travaillaient à une église de cette importance. Les quatre travées de la nef, flanquée de bas côtés simples à chapelles latérales, se composent de piliers à moulures à pénétration, de grandes arcades en tiers-point, de hautes fenêtres à remplages et d'une croisée d'ogive à seize compartiments. Tout est flamboyant encore dans les trois travées du chœur et dans les trois travées de l'abside (fig. 150). Au chœur, les miséricordes des stalles (à l'exception des sept premières stalles de la rangée supérieure, qui datent du XVIIe siècle), traitées dans le goût médiéval, retracent des scènes familières ou grotesques, frisant la grivoiserie, ou représentant la vie courante des artisans parisiens (fig. 151 et 152).



FIG. 150. — ÉGLISE SAINT-GERVAIS.
Détail du déambulatoire (XVIe siècle).
Cl. Hachette.



FIG. 151. — EGLISE SAINT-GERVAIS.
Une miséricorde (XVIe siècle).
Cl. Hachette.

On remarquera cependant, sur ces miséricordes, les trois croissants entrelacés, emblème d'Henri II. Et tous les parfums du flamboyant s'exhalent encore de la chapelle de la Vierge, où d'extraordinaires clefs pendantes et évidées semblent défier par leur audace les lois de la pesanteur.

Les vitraux de l'église. — Divers vitraux, à la chapelle Sainte-Catherine, à la chapelle des Ames du purgatoire, et surtout à la chapelle de la Vierge, où un remarquable inconnu raconta la vie de Marie, sont d'inspiration flamboyante. Brusquement la Renaissance apparaît dans le vitrail du Jugement de Salomon (chapelle Saint-Jean-Baptiste) daté de 1531, et attribué sans preuve à Robert Pinaigrier (fig. 153). C'est la copie d'un dessin anversois du British Museum.

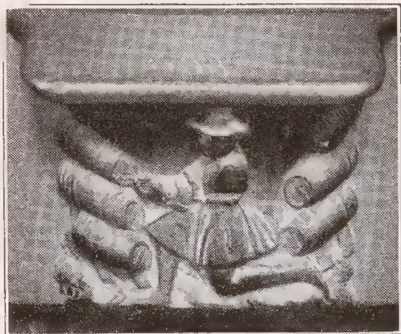


FIG. 152. — ÉGLISE SAINT-GERVAIS. Une miséricorde (XVIe siècle).
Cl. Hachette.

Dans un décor corinthien, entre son singe et les courtisans indifférents, un Salomon fin et narquois, proche parent des personnages de Clouet, rend sa sentence. Déjà le bourreau va saisir l'enfant : la mère se précipite aux pieds du monarque, tandis que l'aventurière, indifférente et trop parée, regarde et se tait. On remarquera que toute inspiration religieuse est proscrite de cette pittoresque composition. Un peintre de la Renaissance. et non plus un imagier gothique, a groupé ces personnages si richement vêtus, cette mère dramatique, ce Salomon conventionnel. Représentons-nous l'œuvre sur toile, et non plus sur verre : elle nous apparaîtra comme une composition à l'italienne. Ainsi, ce Jugement de Salomon et les vitraux de Jean Cousin au chœur, si maladroitement restaurés, contribuent à nous faire regretter la disparition des nombreux vitraux Renaissance

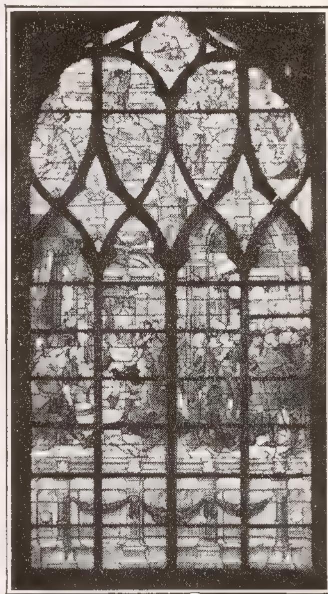


FIG. 153. — ÉGLISE SAINT-GERVAIS.
Le Jugement de Salomon (1531).
Cl. Hachette.

qui firent longtemps la gloire de Saint-Victor, du Temple, de Saint-Jacques-de-la-Boucherie et de Saint-André-des-Arts.

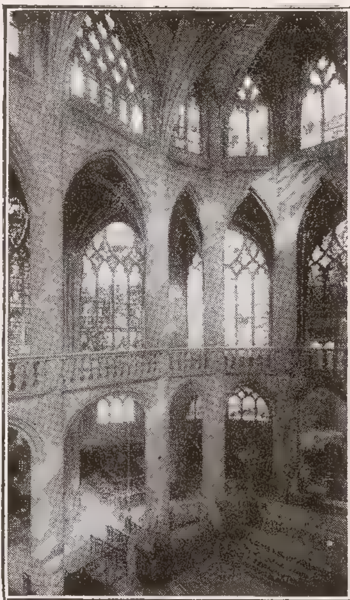


Fig. 154. — Saint-Étienne-du-Mont.
Détails du chœur et du déambulatoire (1537-1540).
Cl. Hachette.

Saint-Étienne-du-Mont. — A Saint-Étienne-du-Mont, à Saint-Eustache, à Saint-Médard, à Saint-Germain-l'Auxerrois, à Saint-Nicolas-des-Champs, le flamboyant et l'art de la Renaissance se trouvent rapprochés dans une cohabitation qui manque souvent d'harmonie : les doctrines nouvelles y gagnent peu à peu du terrain. L'église Saint-Étienne-du-Mont, commencée dans les dernières années du XVe siècle, fut continuée de 1500 à 1586. A cette date, il ne manquait plus à l'édifice qu'une façade principale. Divers architectes avaient élevé le chœur, ses bas côtés et le déambulatoire de 1537 à 1540, les chapelles du collatéral nord entre 1545 et 1548, celles du collatéral sud de 1565 à 1568, la nef de 1580 à 1584, et les voûtes du transept en 1586. Il est donc particulièrement intéressant d'étudier un monument qui a été construit durant tout le XVIe siècle, car, analyser les divers éléments de l'église, c'est retrouver toute l'évolution de l'architecture religieuse de la Renaissance parisienne.

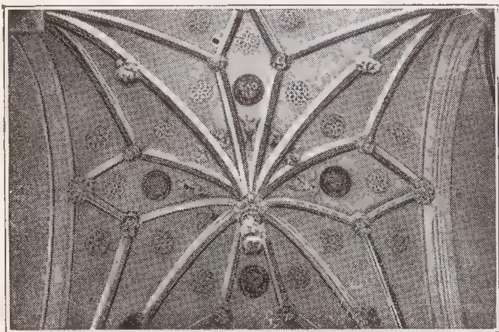


Fig. 155. — Église Saint-Étienne-du-Mont.
Voûte du croisillon sud (1586).
Cl. Hachette.

Plan général de l'église. — Par ses dispositions générales à l'intérieur et à l'extérieur, Saint-Étienne-du-Mont présente l'aspect d'une église flamboyante. C'est un plan gothique qui a été suivi, soit dans le chœur où domine l'arc brisé, soit dans la nef où domine le plein cintre : la substitution de l'arc en plein cintre à l'arc brisé dans la seconde moitié du XVI[e] siècle atteste pourtant les tendances des architectes parisiens à faire coexister les plans gothiques et la décoration Renaissance. Le chœur à trois travées droites et l'abside aux cinq travées en hémicycle sont flanqués d'un déambulatoire aux chapelles rayonnantes (fig. 154). Par-dessus leurs grandes arcades se déroule une pittoresque *coursière*, étroit passage aux balustrades ajourées (fig. 154), qui part du *jubé* (fig. 156). De hautes fenêtres éclairent le chœur et l'abside. La nef, aux bas côtés simples et à chapelles latérales, se compose de cinq travées, égayées aussi par une coursière qui va du portail jusqu'au croisillon du transept. Chacun des bras du transept (fig. 156), qui ne fait pas saillie sur le plan de l'église, comprend deux arcades et deux baies en plein cintre, un entablement orné de têtes humaines et d'angelots, et deux fenêtres hautes. Partout les voûtes d'ogive, où un large bandeau a remplacé les courbes et contre-courbes sinueuses du flamboyant, sont ornées de clefs pendantes ou sculptées. Si l'on excepte les arcs en plein cintre de la nef, l'entablement des croisillons du transept, et deux chapiteaux isolés plaqués contre le mur du déambulatoire, l'église paraît avoir échappé à l'inspiration de la Renaissance.

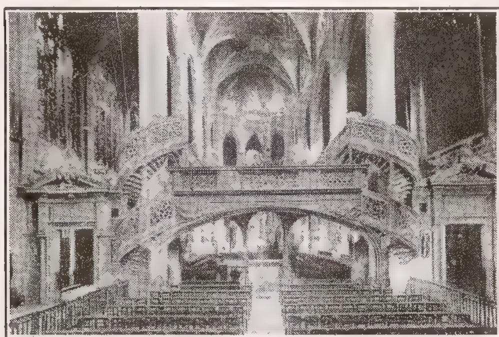


FIG. 156. — ÉGLISE SAINT-ÉTIENNE-DU-MONT.
Le jubé (1525-1535).
Cl. Hachette.

Originalité du jubé. — Toute la nouveauté de Saint-Étienne-du-Mont réside dans le jubé (fig. 156), le seul monu-

ment de ce genre qui soit demeuré intact à Paris, et dans quelques-uns des vitraux qui garnissent les fenêtres hautes de la nef et du chœur. Une tradition ancienne datait le jubé de 1605 ; des recherches récentes ont prouvé que le jubé remontait, par sa partie centrale, au règne de François Ier, entre 1525 et 1535. Il se compose d'une plate-forme jetée en travers du chœur et de deux élégants escaliers tournants à deux étages qui le font communiquer avec le transept et avec la coursière du chœur. Son architecture est gothique : le gracieux arc en anse de panier tourné vers la nef, les trois arcades qui s'ouvrent vers le chœur sont couronnés d'une voûte d'ogive à liernes et à tiercerons avec des moulures à pénétration. Mais la décoration de ce jubé, peut-être postérieure à la construction, n'a plus rien de médiéval. Toute l'ordonnance de ce petit monument est de style corinthien ; les chapiteaux sont faits de feuillages et de fruits mélangés. Deux ravissantes Renommées, qui agitent des couronnes et des palmes, décorent les écoinçons de la plate-forme : leurs corps souples à demi vêtus, leurs chevelures flottantes, le sein découvert de l'une d'elles, évoquent le paganisme de la Renaissance, et non plus la piété de l'idéal chrétien (fig. 157). D'abondants rinceaux gras et ciselés, semés de têtes grotesques et de feuilles bien découpées, forment une frise (fig. 158) à la base de la balustrade, ajourée d'entrelacs et divisée en cinq compartiments au centre desquels on peut lire I. H. S. Ces entrelacs se retrouvent aux garde-fous des escaliers (fig. 157). Toute cette décoration si variée atteste l'imagination ardente des artistes du XVIe siècle, qui acceptaient la doctrine italo-antique et jugeaient Vitruve supérieur à Pierre de Montreuil, tout en conservant leur originalité et leur liberté d'inspiration.

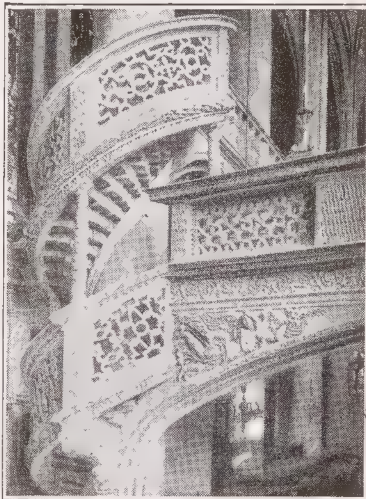


FIG. 157. — EGLISE SAINT-ÉTIENNE-DU-MONT.
Détails du jubé.
Cl. Hachette.

Valeur des vitraux. — Quant aux vitraux de Saint-Étienne-du-Mont, le plus fameux d'entre eux, consacré à la parabole des Conviés, se trouve dans la quatrième chapelle de la nef, au bas côté droit. Datée de 1568, et aux armes de la Présidente de Viole, cette œuvre constitue un *émail*, c'est-à-dire une peinture sur verre translucide, et non transparente. Malgré ses couleurs agréables, ce symbole laisse une impression confuse.

Aux fenêtres hautes de l'abside (en partant de la droite), la Madeleine, les Apparitions du Christ à saint Pierre, à la Vierge et à Madeleine (vers 1550), les Pèlerins d'Emmaüs sont des productions inégales où s'affirme le décor architectural de la Renaissance. Des peintures sur verre du XVIe siècle sont abondantes aux fenêtres hautes de la nef, du transept et des bas côtés. Par contre, elles sont plus rares dans les fenêtres hautes du pourtour du chœur : la vie de saint Étienne (1560), le Baptême du Christ et la Transfiguration (1542, cinquième fenêtre), la vie de la Vierge (septième fenêtre), la pittoresque vie de saint Claude (vers 1540), la médiocre Pentecôte (vers 1560) y sont noyées parmi des œuvres du XVIIe ou du XIXe siècle.

L'église Saint-Eustache. — Exécutés par des artistes demeurés inconnus, les dessins de Saint-Eustache étaient prêts en 1519, et la première pierre de l'église fut posée en 1532. L'édifice fut commencé par le transept ; on avait achevé en



FIG. 158. — ÉGLISE SAINT-ÉTIENNE-DU-MONT.
Détail de la frise du jubé.
Cl. Hachette.

1542 les quatre premières chapelles du chœur (côté nord), les piles du transept et le portail du croisillon sud. Nous ignorons tout des créateurs de Saint-Eustache, mais en 1578 un premier nom sort de l'ombre, celui de Nicolas de Lisle, qui travailla

aux piliers de la nef et qui éleva en 1580 les chapelles latérales du bas côté sud. Il semble qu'aux environs de 1580 les travaux furent interrompus par la faute des guerres civiles. On avait pris la précaution, en construisant la nouvelle église, de conserver les bâtiments gothiques de l'ancien Saint-Eustache : la mesure était sage, car, à la fin du XVIe siècle, le monument n'avait encore ni chœur, ni chevet, ni croisillon nord. Quant à la nef et au transept, ni l'une ni l'autre n'étaient voûtés.

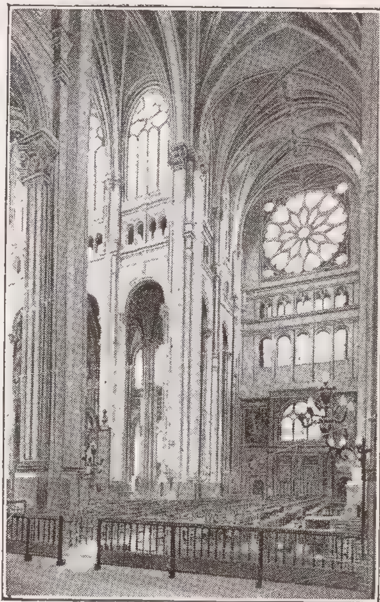


FIG. 159. — ÉGLISE SAINT-EUSTACHE.
Travées du croisillon et du chœur (XVIe-XVIIe siècles).
Cl. Hachette.

Alliance, à Saint-Eustache, du plan gothique et du décor Renaissance. — De ces travaux du XVIe siècle, il convient de dégager l'idée qui devait encore inspirer les hommes du XVIIe siècle. Élevée sur un plan gothique visiblement inspiré de celui de Notre-Dame de Paris, avec des habitudes de construction qui continuent les traditions du flamboyant, l'église fut un des premiers monuments où le décor de la Renaissance fut introduit dans de vastes proportions : les ordres antiques, isolés ou superposés, y forment un perpétuel élément de décoration (fig. 159 et 160). Tout le contraste entre la tradition et l'art nouveau se révèle au portail sud (fig. 161). Là, entre deux grands pilastres ioniques, creusés de niches à statues ornées de coquilles et surmontées de frontons ou de dais, le portail présente une Vierge à l'enfant Jésus au trumeau, un linteau sans ornementation, puis un grand tympan vitré fait de cinq arcades en plein cintre couronnées de deux rangées de remplages polygonaux. Quatre statues font aux piédroits une maigre décoration, car aux voussures, dans un cadre d'élégants rinceaux, des niches à dais sont demeurées vides. Sans

doute, l'abondance dans les dais et sur les piédestaux d'épisodes empruntés à l'Écriture sainte sent encore le gothique, mais tout le reste de la décoration affirme la Renaissance : rinceaux, coquilles, ordres antiques, bases, chapiteaux et remplages n'ont plus rien de commun avec l'art flamboyant. Ces mille détails constituent le décor désormais à la mode que les architectes ne cesseront d'employer, en le simplifiant et en l'épurant.

Remaniements de Saint-Germain-l'Auxerrois. — Dans la seconde moitié du XVIe siècle, d'importants remaniements furent exécutés à Saint-Germain-l'Auxerrois, où Pierre Lescot et Jean Goujon avaient édifié, de 1539 à 1544, un jubé malheureusement détruit au XVIIIe siècle, dont le Louvre a conservé cinq délicats bas-reliefs. Entre 1569 et 1571, si l'on en croit les dates de quelques gargouilles, le bas côté nord du chœur et ses chapelles rayonnantes furent élevés. Cette nouvelle partie de l'église s'ouvrait par un ravissant portail latéral qui est aujourd'hui enclavé dans la cour d'une école communale (fig. 162). Ce petit portail, qui n'est point sans analogie avec celui de Saint-Nicolas-des-Champs (fig. 163), se compose de quatre pilastres corinthiens qui encadrent une porte en plein cintre, dans une guirlande de feuillages et de fleurs, et qui supportent une architrave, une frise à rinceaux et une corniche sculptée. Une table de pierre destinée à recevoir une inscription coupe cet entablement surmonté d'un fronton triangulaire où Dieu bénissant le Monde sort des nuages entre deux têtes d'anges. Si, après avoir admiré cette fine production de l'art de la Renaissance, on revient au porche de l'église à la façade occidentale, les transformations de l'architecture reli-



FIG. 160. — ÉGLISE SAINT-EUSTACHE.

Une travée de la nef (fin du XVIe siècle).

Cl. Hachette.



FIG. 161. — ÉGLISE SAINT-EUSTACHE.
Élévation et croisillon sud (XVIe et XVIIe siècles).
Cl. Hachette.

gieuse apparaissent avec une lumineuse clarté.

Transformations de Saint-Nicolas-des-Champs. — Vers 1541, pour agrandir Saint-Nicolas-des-Champs, Jean de Froncières y construisit de nouveaux bas-côtés et de nouvelles chapelles. Aux environs de 1576, l'édifice étant encore trop petit, on refit l'abside, le chœur avec deux bas côtés et des chapelles rayonnantes ; la nef fut allongée de deux travées Ces diverses additions furent faites dans le style Renaissance : des arcades en plein cintre et des colonnes doriques cannelées supportent dans la nef et dans le chœur des pilastres composites. Mais le portail latéral qui s'élève au sud est ce que l'architecture religieuse de la Renaissance a produit à Paris de plus élégant et de plus délicat. Ce portail est imité de la porte monumentale dessinée en 1549, que Philibert Delorme nous a transmise dans son premier tome de *l'Architecture*. Exécutée de 1576 à 1581, l'œuvre se compose de quatre pilastres cannelés d'ordre composite encadrant une porte en plein cintre, et surmontés d'un fronton triangulaire où deux anges à demi allongés soufflent dans de longues trompettes. Entre chaque pilastre s'ouvre une niche en plein cintre, vide de sta-

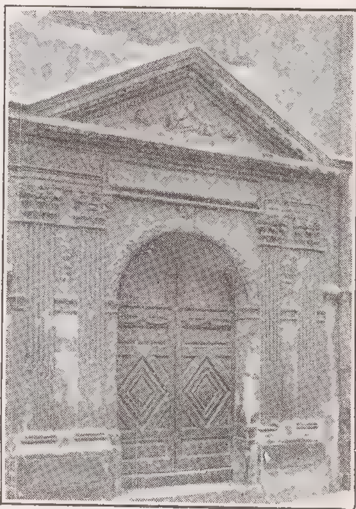


FIG. 162. — ÉGLISE SAINT-GERMAIN-L'AUXERROIS.
Portail latéral (vers 1570).
Cl. Hachette.

tue. Dans les écoinçons de la porte, deux anges ailés portent des palmes et soutiennent une plaque de marbre noir avec une inscription (fig. 163). Entre les chapiteaux, des guirlandes retombent et entourent des cartouches circulaires. D'exquis rinceaux décorent la frise et la corniche, tandis que des anges ou des torses de femmes entremêlés de feuillages ornent les admirables vantaux de la porte. Le plus clair de l'architecture de la Renaissance et de sa grammaire décorative se trouve ainsi ramassé dans ce portail de 9 m. 40 de haut sur 7 m. 56 de large, où, sans surcharge inutile, l'architecte et le sculpteur ont su réaliser un ensemble parfait.



FIG. 163. — ÉGLISE SAINT-NICOLAS-DES-CHAMPS.
Détail du portail latéral (1576-1581).
Cl. Hachette.

Achèvement de Saint-Médard. — Quand on construisit, de 1562 à 1586, les six travées du chœur et les chapelles rayonnantes de l'église Saint-Médard (à l'exception de la chapelle absidiale), l'architecte fit quelques efforts pour mettre sa construction au goût du jour. Les grandes arcades du chœur furent percées en plein cintre, les treize chapelles du déambulatoire s'ouvrirent entre des pilastres toscans et corinthiens surmontés d'un entablement dont la frise fut décorée de palmettes, de têtes d'anges et la corniche de feuilles d'acanthe. Quelques vitraux XVIe siècle décorèrent cette partie de l'église. Mais le déambulatoire reçut des voûtes d'ogive à clefs pendantes de style flamboyant, et, pour mieux souder le chœur plus large à la nef plus étroite, l'architecte n'a pas construit un transept Renaissance : il s'est contenté d'évaser dans le sens de la largeur les premières travées du chœur afin de racheter la diffé-

rence de plan. Ainsi, le décor de la Renaissance entrait timidement à Saint-Médard sous la forme d'un entablement classique.

Tendances nouvelles de l'art religieux. — Telles sont les diverses églises de la Renaissance que Paris a conservées ; ces édifices sont parvenus à nous privés des plus riches morceaux de leur décoration sculpturale. Pour retrouver l'aspect que présentaient ces églises au XVIe siècle, il convient d'aller regarder au Louvre, entre autres admirables productions, le tombeau du chancelier René de Birague (fig. 164) et de sa femme Valentine Balbiani par Germain Pilon, le tombeau du connétable de Montmorency par Jean Bullant et Barthélemy Prieur, les Vertus Cardinales qui supportaient la châsse de Sainte-Geneviève et la chaire à prêcher des Grands Augustins, chefs-d'œuvre de Germain Pilon. Toutes ces œuvres nous révèlent les progrès de la statuaire et la ferveur des artistes pour les nouvelles sources d'inspiration. De l'étude des églises parisiennes de la Renaissance une conclusion se dégage : à la fin du XVIe siècle, le plan des édifices n'est point modifié, mais une ornementation nouvelle y a conquis droit de cité. L'arc en plein cintre, la moulure plate et rectiligne ont succédé à l'arc brisé et aux moulures curvilignes du gothique. L'idéal catholique s'imprègne d'idéal antique. Une ornementation toute païenne enveloppe et enserre les manifestations de la foi chrétienne.



FIG. 164. — TOMBEAU DU CHANCELIER DE BIRAGUE, PAR GERMAIN PILON.
(Musée du Louvre.)
Cl. Hachette.

Transformations de l'architecture civile. — La substitution progressive d'un art nouveau aux vieilles formules gothiques se perçoit sans peine dans l'architecture civile du

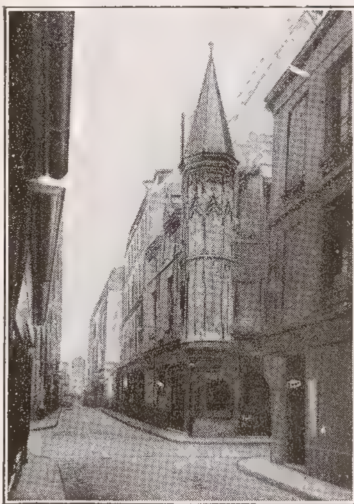


FIG. 165. — TOURELLE D'ANGLE DE L'HOTEL HEROUET.
54, rue Vieille-du-Temple (1528).
Cl. Hachette.

XVIe siècle, où le décor italo-antique, puis des conceptions à l'italienne, vinrent remplacer les habitudes des créateurs de l'hôtel de Sens ou de l'hôtel de Cluny. Mais les constructions d'importance parvenues jusqu'à nous sont assez rares.

Sous François Ier et Henri II, la royauté nomade, délaissant Paris, gardait les yeux fixés sur ses belles résidences provinciales. De l'avènement d'Henri III jusqu'aux dernières années du siècle, les guerres religieuses, les luttes des factions rivales, l'émeute et le siège vinrent marquer un temps d'arrêt dans le labeur des architectes et des maçons. Il faut attendre la seconde moitié du règne d'Henri IV pour se trouver, à Paris, en présence d'une véritable Renaissance architecturale.

Les survivances de l'art gothique. — En architecture civile comme en architecture religieuse, le vieil idéal gothique ne disparut point du jour au lendemain. On continua à bâtir sous François Ier et Henri II des tourelles d'angle aux toits en poivrière, analogues à celles qui décoraient les hôtels parisiens du XIVe et du XVe siècle. La tourelle d'angle fameuse (54, rue Vieille-du-Temple) qui faisait partie de l'hôtel Herouet (1528), les tourelles de la rue Hautefeuille, marquent le prolongement des influences médiévales



FIG. 166. — TOURELLE D'ANGLE.
5, rue Hautefeuille (XVIe siècle).
Cl. Hachette.

au temps de la Renaissance (fig. 165 et 166). Faute de dates précises, il est actuellement impossible d'établir avec certitude dans quel édifice parisien l'art nouveau fit ses débuts. On se contentera, grâce aux rares constructions encore debout, d'esquisser à grands traits les transformations de l'architecture parisienne au cours du XVIe siècle.



FIG. 167. — HOTEL CARNAVALET, COUR INTÉRIEURE.

Le bâtiment central de 1544, les ailes modifiées au XVIIe siècle.

Cl. Hachette.

Importance de l'hôtel Carnavalet. — L'hôtel Carnavalet, qui s'appelait à l'origine l'hôtel du Président de Ligneris, est le remarquable exemple d'une vaste demeure où la fidélité à un plan du XVe siècle s'unit à la recherche d'une ornementation nouvelle. Conçu en 1544 par Pierre Lescot, l'hôtel comprenait, par delà une petite aile basse en façade, recouverte d'une toiture en terrasse, un grand corps de logis au fond d'une cour, flanqué de deux ailes qui jouaient le rôle de bâtiments de service, puis des jardins. Les ailes et la façade furent modifiées par la suite, mais le corps de logis est demeuré ce qu'il était au XVIe siècle (fig. 167). On reconnaîtra sans peine la parenté de ce plan avec celui de l'hôtel de Cluny. L'architecture du corps de logis est fort simple : deux étages, éclairés chacun par cinq fenêtres coupées d'une croisée de pierre médiévale, et une



FIG. 168. — HOTEL CARNAVALET.

Porte cochère, côté cour, l'Autorité et deux Renommées, par Jean Goujon (Vers 1544).

Cl. Hachette.



FIG. 169. — HOTEL CARNAVALET.

Cour intérieure, rez-de-chaussée de l'aile gauche. Tête de faune (vers 1544).

Cl. Hachette.

balustrade à la base d'un toit très aigu.

Valeur de sa décoration sculpturale. — Mais, dans l'hôtel parisien du XVe siècle, la grande décoration sculpturale faisait presque défaut. A l'hôtel de Ligneris, au contraire, où Jean Goujon fut, selon toute vraisemblance, le collaborateur de Pierre Lescot, la tâche réservée au sculpteur fut capitale. Au-dessus de la porte cochère en bossage (fig. 222), debout sur un masque, une Abondance ailée, munie de sa corne, décore la clef de voûte. Plus tard, quand Jean Bullant eut pris la succession de Lescot qui délaissa pour le Louvre l'hôtel Ligneris, quand la demeure fut passée entre les mains de la famille bretonne de Kernevenoy (surnommée Carnavalet), ce fut peut-être Germain Pilon qui décora la porte cochère de deux angelots, nus et potelés, qui encadrent un écusson parmi des palmes et des rameaux. Pour célébrer la puissance judiciaire du Président de Ligneris, Jean Goujon sculpta sur ce bâtiment de la porte cochère, mais au fronton donnant sur la cour, une figure de l'Autorité, aux beaux vêtements flottants, dressée sur le globe du Monde avec un bâton et un joug, puis deux Renommées ailées chargées de lauriers et de palmes (fig. 168). Pour que le symbole fût facile à saisir, Jean Goujon avait représenté encore deux lions, que nous retrouvons aujourd'hui sur la façade extérieure. Par leur grâce



FIG. 170. — HOTEL CARNAVALET.

Cour intérieure, rez-de-chaussée de l'aile gauche. Tête de faune (vers 1544).

Cl. Hachette.

et leur délicatesse, qui jaillissent des sources pures de la poésie antique, cette Autorité et ces Renommées nous entraînent bien loin des réminiscences médiévales : elles nous introduisent au cœur de l'art de la Renaissance.



Fig. 171. — Hotel Carnavalet.
Cour intérieure, escalier de gauche. Ensemble décoratif par Jean Goujon (vers 1544).
Cl. Hachette.

Sculptures des ailes. — Il est vraisemblable que la partie inférieure des ailes était constituée, suivant un système que nous retrouverons au Louvre, par des galeries aux belles arcades en plein cintre, largement ouvertes sur la cour à la manière d'un portique. La galerie de gauche a conservé de curieuses clefs de voûte faites de physionomies faunesques si variées que, sur les cinq têtes constituant la décoration, il est impossible d'en trouver deux qui soient identiques (fig. 169 et 170). Au corps de logis principal, à la porte qui conduit à l'escalier de gauche, Jean Goujon a réalisé tout un ensemble décoratif : deux anges tenant une guirlande et brandissant des torches, à leurs pieds une tête de lion et entre les anges un petit fronton curviligne (fig. 171).



Fig. 172. — Grecques.

Des grecques (fig. 172) et des postes (fig. 173) encadrent ce ravissant monument.



Fig. 173. — Postes.

Les quatre saisons du grand corps de logis. — La main si ferme et si

sûre de Jean Goujon ne se retrouve plus à la façade même de ce corps de logis, décoré du Printemps (avec le Bélier du mois de mars), de l'Été (avec l'Ecrevisse du mois de juin), de l'Automne (avec la Balance de septembre), de l'Hiver (avec le Capricorne de décembre). De ces quatre saisons, il convient de détacher l'Été, qui fait songer aux sculptures de la Fontaine des Innocents ; les trois autres, faites peut-être d'après les dessins de Jean Goujon, sont molles et sans relief.

La Fontaine des Innocents. — Pierre Lescot et Jean Goujon, ce sont les deux grands noms de la Renaissance parisienne. Nous les retrouverons dans la cour intérieure du Louvre, mais, entre 1547 et 1549, ils avaient réédifié, à l'angle de la rue aux Fers et de la rue Saint-Denis, la Fontaine des Innocents (fig. 174). Transportée, au XVIIIe siècle, au milieu du marché des Innocents, la Fontaine s'augmenta d'une face supplémentaire. L'opération fut si habilement conduite par Pajou et Houdon qu'il est presque impossible à première vue de distinguer les parties neuves des anciennes. Mais, au cours de ces remaniements, la Fontaine des Innocents perdit quelques-uns de ses plus ravissants motifs, qu'il faut aller voir au Louvre ; ce sont des Tritons et surtout des Néréides, tenant des amphores ou versant de l'eau, dont les corps souples et frais, les vêtements plissés et les chevelures bien partagées sont d'exquises réminiscences de l'antiquité classique.



FIG. 174. — LA FONTAINE DES INNOCENTS (1547-1549).
Détails d'une des faces.
Cl. Hachette.

Étude du monument. — Au XVIe siècle, la Fontaine des Innocents se composait de trois morceaux formés chacun d'un

soubassement, d'une arcade en plein cintre entre des pilastres corinthiens cannelés, et d'un couronnement surmonté d'un fronton triangulaire. A la base des arcades en plein cintre,







Fig. 175-177. — Bas-reliefs de la Fontaine des Innocents (1547-1549).
Cl. Hachette.

trois bas-reliefs mythologiques étaient encadrés par des écussons aux armes de la Ville de Paris (fig. 175 à 177). Entre chacun des cinq groupes de pilastres corinthiens, une Nymphe

ou Naïade maniait délicatement une amphore d'où l'eau s'échappait (fig. 178 à 182). Des Renommées ailées tenant des couronnes décoraient les écoinçons, tandis qu'une inscription et les initiales d'Henri II ornaient l'espace demeuré libre entre chaque groupe de pilastres Par-dessus l'entablement, des écussons et des bas-reliefs mythologiques étaient à la base des frontons triangulaires. C'est la mythologie avec tout son cortège de tritons, de néréides, de nymphes des fleuves et des



FIG. 178-182. — NAIADES DE LA FONTAINE DES INNOCENTS (1547-1549).
Cl. Hachette.

rivières, c'est l'ordre corinthien avec ses pilastres et son entablement, que Pierre Lescot et Jean Goujon substituent soudain au décor et aux modes jusqu'alors en honneur. Paris n'a pas gardé de fontaine médiévale qui puisse se comparer à la Fontaine des Innocents. Nous ne savons point davantage l'accueil que les Parisiens réservèrent à l'œuvre de Pierre Lescot ou de Jean Goujon. Mais l'application par ces deux artistes à une construction publique du décor mythologique

et des ordres antiques marque les rapides progrès réalisés par les formules nouvelles sous le règne d'Henri II. Et on conviendra aussi que Lescot et Goujon n'imitaient point servilement l'antiquité, car, en traitant des thèmes mythologiques et en élevant un ordre corinthien, ils savaient pourtant faire œuvre originale.

Exemples d'architecture civile. — C'est une constatation semblable qu'on fera à propos de la petite porte qui a été rapportée sur la face orientale de l'hôtel de Cluny, du côté du jardin, et qui provient d'une maison Henri II du quartier Saint-Jacques (fig. 183). Cette porte, de 3 m. 53 de hauteur, ne plaît point seulement par ses harmonieuses proportions. Ni ses colonnes cannelées, ni ses chapiteaux corinthiens ne sont d'exacts pastiches antiques. Cette originalité se retrouve à l'Arc dit de Nazareth (conservé au musée Carnavalet) : cette grande arcade en plein cintre, qui se trouvait à la Cour des Comptes, nous présente huit consoles ornées de têtes de femmes couronnées du croissant de Diane, de têtes de satyres, puis deux fenêtres flanquées chacune de quatre pilastres ioniques.



FIG. 183. — MUSÉE DE CLUNY.
Porte sur les jardins provenant d'une maison Henri II.
Cl. Hachette.

Analyse de la décoration. — Dans tous ces monuments des règnes de François Ier et d'Henri II, les éléments décoratifs de la Renaissance apparaissent en abondance. Chapiteaux doriques, ioniques ou corinthiens, frontons triangulaires ou curvilignes, pilastres, coquilles, palmettes (fig. 184), Renommées, Tritons, Néréides font partie de l'ornementation nouvelle, et nous entraînent bien loin de la grammaire décorative du moyen âge.

Mais, à examiner chacun de ces monuments, on s'aperçoit, comme pour l'architecture religieuse, de l'extrême liberté avec laquelle les artistes accommodent les éléments italo-antiques. Le classicisme consistera à éliminer progressivement l'originalité architecturale ou sculpturale au profit de la pure tradition italo-antique. La seconde moitié du XVIe siècle nous montrera des spécimens d'architecture civile sur lesquels les tendances au classicisme se lisent sans difficulté.

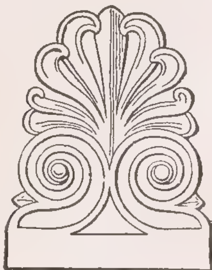


FIG. 184. — PALMETTE.

Maison du règne de Charles IX. — La tradition attribue au règne de Charles IX une façade du XVIe siècle qui se trouve au fond d'une deuxième cour, 30, rue François-Miron. Ses quatre étages sont constitués par une superposition de pilastres corinthiens cannelés rehaussés d'une belle frise. La dévotion de l'architecte aux ordres saute clairement aux yeux.

La maison dite de François Ier, qui fut transportée pierre par pierre de Moret sur le cours Albert-Ier, doit être datée sans doute de 1572. Elle présentait à l'origine une façade principale, au fond d'une cour délimitée par un petit bâtiment en bordure de la rue. Actuellement, cette façade sur la cour est devenue la façade sur le cours Albert-Ier. Il est banal de constater que la petite maison fait songer à une demeure vénitienne, avec ses trois grandes baies en plein cintre au rez-de-chaussée, surmontées au premier étage de trois larges fenêtres à meneaux. L'ensemble est à la fois médiéval et Renaissance, car rien ne ressemble plus à l'idéal du XVe siècle



FIG. 185. — ÉCOLE DES BEAUX-ARTS.
Débris de l'Hôtel Torpane (règne de Charles IX).
Cl. Hachette.

que cette superposition, par le moyen de piliers continus, d'un étage en plein cintre, puis d'un étage à meneaux. Et toutes les parties anciennes de ce délicat édifice sont garnies d'une frise à sept médaillons, de petits anges nus, porteurs de guirlandes ou d'écussons, et de chapiteaux fantaisistes.

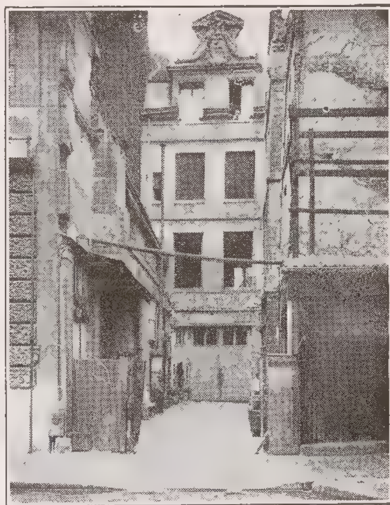


FIG. 186. — DÉTAILS DE LA CURE SAINT-EUSTACHE.

(25, rue du Jour; fin du XVIe siècle).

Cl. Hachette.

Hôtel Torpane et Cure Saint-Eustache. — A l'hôtel Torpane, élevé sous le règne de Charles IX, dont les six arcades en plein cintre du rez-de-chaussée subsistent dans les jardins de l'École des Beaux-Arts (fig. 185), la décoration, quoique fort abondante, témoigne de plus de sobriété.

Des consoles à têtes de lion supportent un balcon, des satyres assis ornent les clefs des arcades, rehaussées dans les écoinçons de Renommées portant des trompettes ou des palmes. Au-dessus de la porte médiane, l'image de la Paix parmi des Génies constitue un élégant bas-relief. Dans la cour d'une maison (25, rue du Jour), appelée la Cure de Saint-Eustache, un fronton triangulaire entre deux ailerons à guirlandes décore la façade. On voit encore au rez-de-chaussée l'entourage d'une porte (trans-

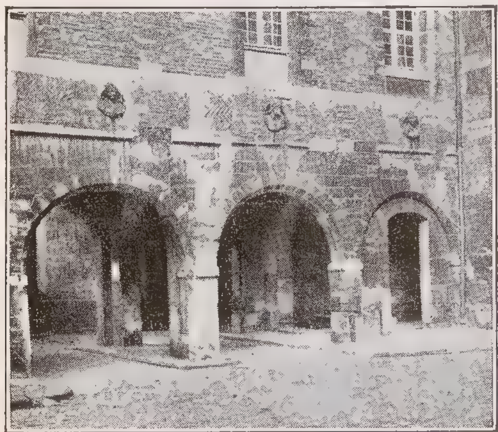


FIG. 187. — HOTEL DE SCIPION SARDINI.

13, rue Scipion. Façade sur la cour (règne d'Henri III).

Cl. Hachette.

portée au Musée Carnavalet), décoré d'entrelacs et de rinceaux, encadré par de grosses consoles (fig. 186). L'escalier en pierre est magnifique.

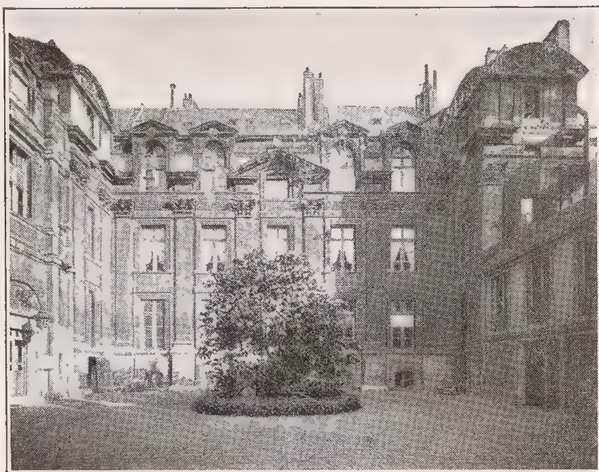


FIG. 188. — FAÇADE PRINCIPALE DE L'HOTEL LAMOIGNON.
24, rue Pavée (vers 1580).
Cl. Hachette.

Hôtel de Scipion Sardini. — De la vaste maison des champs que le financier Scipion Sardini se fit construire sous le règne d'Henri III sur les bords champêtres de la Bièvre, il est demeuré (13, rue Scipion), à l'intérieur de la Boulangerie centrale des hôpitaux, un rez-de-chaussée (fig. 187) et deux étages. Cette construction en pierres et en briques — le plus ancien monument de la Renaissance parisienne où la brique fasse son apparition — est d'une extrême simplicité : six arcades en plein cintre, puis des médaillons de facture italienne forment toute la décoration de la façade intérieure. C'est une impression étrange que de découvrir, parmi les tanneries qui emprisonnent le charme de la Bièvre, cette demeure italianisante, d'une sobriété harmonieuse et sans sécheresse. On s'étonne aussi de trouver, dans les bâtiments modernes de la Bourse du Commerce, une colonne dorique, cannelée et creusée, haute de 25 mètres, vestige des préoccupations astronomiques de Catherine de Médicis, qui s'était fait construire là par Jean Bullant, de 1574 à 1581, l'hôtel de Soissons.

Valeur de l'hôtel de Diane de France, dit hôtel Lamoignon. — La résidence construite en 1580 par Diane de France, fille d'Henri II, est connue sous le nom de son propriétaire

du XVIIe siècle, le Président de Lamoignon (24, rue Pavée). A l'abri d'une porte cochère XVIIe siècle, au fond d'une grande cour pavée, une façade majestueuse s'étale (fig. 188). Elle se divise en trois étages, et elle est décorée, sur toute sa hauteur, de six pilastres corinthiens engagés, le plus ancien exemple parisien que nous ayons conservé de ce que les classiques nommaient l'*ordre colossal.* Les pilastres encadrent les fenêtres superposées, et les deux pilastres du centre soutiennent à la hauteur du troisième étage un fronton triangulaire orné de mascarons. Mais, en 1580, les plus fervents amateurs des canons antiques n'étaient point encore en état de construire à la fois les ordres et les étages. Ayant édifié ces six pilastres corinthiens qui embrassent deux étages et cinq rangées de fenêtres rectangulaires, l'architecte inconnu se sentit fort embarrassé pour édifier son troisième étage, pourvu au centre d'un fronton triangulaire.

Tâtonnements de l'architecte. — Ne sachant point construire de mansarde, n'osant point risquer un attique, ce partisan des ordres se trouva réduit à construire un troisième étage dont les quatre fenêtres en plein cintre, avec des clefs de voûte en saillie sous un fronton triangulaire, sont prises dans l'entablement : cette conception peu harmonieuse révèle donc des hésitations et des tâtonnements.



FIG. 189. — AILE GAUCHE DE L'HOTEL LAMOIGNON.
24, rue Pavée (vers 1580).
Cl. Hachette.

Du corps de logis principal partent deux amorces d'ailes, à droite et à gauche, qui sont conçues exactement dans le style

de la grande façade, et qui sont décorées, chacune à leur sommet, de deux frontons curvilignes ornés de nymphes, de chasseresses et d'attributs cynégétiques. Sur l'aile gauche, à trois étages, qui fut seule construite (fig. 189), on remarque, au centre, un balcon à gros balustres, orné d'écussons, puis des carquois, des cornes d'abondance, et enfin un petit fronton où se lit l'initiale de Diane. Cette aile est encore ornée de niches privées de leurs statues.

Palais de Saint-Germain-des-Prés. — L'imposant palais abbatial de Saint-Germain-des-Prés, qui fut élevé en 1586 par le cardinal de Bourbon, le futur roi de la Ligue, affirme la sobriété déjà classique de l'architecture parisienne à la fin du XVIe siècle. Les bâtiments de briques et de pierres annoncent la place des Vosges : ils sont formés d'un corps de logis principal à rez-de-chaussée et à deux étages (fig. 190) — qui s'ouvre par un portail (fig. 191) où deux pilastres ioniques accouplés supportent un fronton triangulaire — et de deux ailes. Aux fenêtres de l'étage supérieur, frontons triangulaires alternent avec frontons curvilignes. Le fronton supérieur de l'aile gauche, seule conservée, est décoré d'une figure assise et d'un écusson. Tout, dans ce palais d'une belle envergure, est volontairement nu, mais grand. L'emploi simultané de la brique et de la pierre a préservé cet ensemble de la sévérité. L'architecture d'Henri IV et de Louis XIII, dont nous montrerons bientôt le dévelopement, s'exprime déjà dans ce palais. Nous aimerions à connaître le nom de l'artiste qui le conçut.

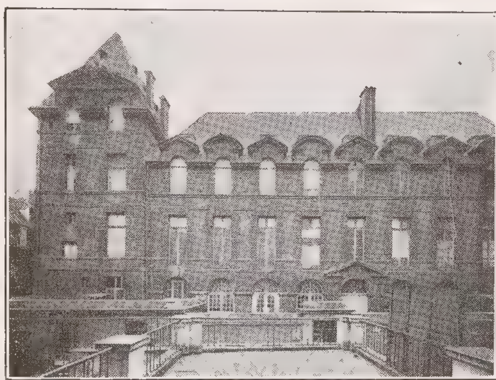


FIG 190. — CORPS DE LOGIS PRINCIPAL DU PALAIS DE SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS (1586).
Cl. Hachette.

La marche au classicisme. — La sobriété de cette riche

demeure, l'emploi de l'ordre colossal à l'hôtel de Diane de France sont des preuves des transformations accomplies dans l'architecture civile au cours du XVIe siècle. Harmoniser les ordres et les étages, tirer parti de l'ordre colossal sans faire tort aux détails d'une façade, tels seront désormais les problèmes que voudront résoudre les créateurs de l'hôtel classique.



Fig. 191. — Détails du portail du palais de Saint-Germain-des-Prés (1586).
Cl. Hachette.

Le Louvre au début du XVIe siècle. — Le Louvre demeure l'œuvre maîtresse de l'art parisien du XVIe siècle. Les murs de la cour intérieure, qui ont conservé tant d'admirables témoignages du talent créateur des architectes et des sculpteurs de la Renaissance, veulent être étudiés avec recueillement. Au temps de François Ier, le Louvre de Philippe Auguste, de saint Louis et de Charles V tombait en ruines. Dès 1527, on avait démoli le gros donjon et entrepris de « réparer et mettre en ordre le chastel ». Mais les travaux du nouveau Louvre étaient exécutés avec une extrême lenteur. Lors du voyage de Charles-Quint à Paris, en 1539, des réparations de fortune avaient été faites à la hâte pour rendre le vieux Louvre moins indigne de son hôte impérial.

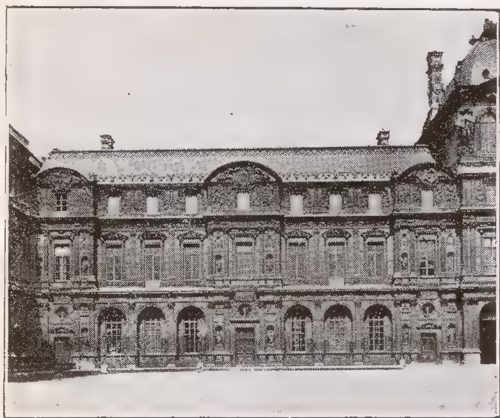


Fig. 192. — Le Louvre d'Henri II.
Vue générale de l'aile occidentale.
Cl. Hachette.

Le Louvre et François Ier. — Ce n'est qu'au mois d'août

1546, au crépuscule du règne de François Ier, que les documents d'archives nous montrent Pierre Lescot muni de pleins pouvoirs pour la reconstruction du palais. Peu de problèmes demeurent aussi obscurs que ceux qui ont trait à la construction du Louvre : la participation importante de Lescot et de Jean Goujon au Louvre du XVIe siècle est évidente, mais les difficultés commencent quand il s'agit de désigner avec précision les divers collaborateurs de ces grands artistes. Nous faisons actuellement honneur à Lescot et à Jean Goujon de l'ensemble d'une œuvre à laquelle un grand nombre d'architectes, sculpteurs et peintres, inconnus ou mal connus, durent consacrer leurs talents (fig. 192).

Le Louvre et Henri II. — Entre 1546 et 1547, la part de François Ier dans le nouveau Louvre fut insignifiante. Il était réservé à Henri II de faire exécuter l'aile occidentale (1548), dans la grande cour du Louvre (fig. 192-193), entre le pavillon de l'Horloge et l'escalier qui conduit aux cabinets des conservateurs (planche VI), le pavillon d'angle (1556) et le premier avant-corps de l'aile méridionale. On a prétendu que le plan primitif de Lescot se proposait de donner à la cour du Louvre ses proportions actuelles. Les arguments invoqués à l'appui de cette thèse sont insuffisants. Si les travaux du nouveau Louvre avaient été rapidement terminés sur le plan initial de Lescot, la superficie de la cour intérieure eût été exactement le quart de la cour actuelle, puisque les ailes sud, nord et est auraient exactement reproduit les proportions de l'aile occidentale, c'est-à-dire la moitié de l'aile actuelle.

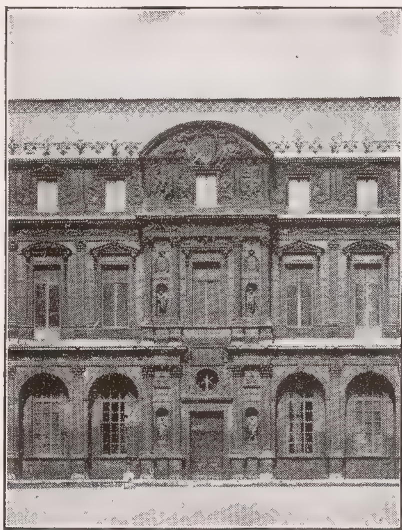


FIG. 193. — LE LOUVRE D'HENRI II.
Aile occidentale.
Cl. Hachette.

Le Louvre en 1576. — Les travaux du Louvre furent continués à des vitesses inégales sous François II, Charles IX et Henri III. L'aile sud devait s'arrêter en 1576, à la hauteur du troisième avant-corps : elle n'avait que deux étages. La largeur de l'aile occidentale, occupée à son étage inférieur par la salle des Cariatides, n'a pas changé. Mais pour retrouver les proportions exactes de l'aile sud, dont le rez-de-chaussée est occupé aujourd'hui par la double rangée du musée des Antiques, il faut supprimer par la pensée la série des salles en bordure de la Seine, qui font partie de constructions ajoutées au XVII[e] siècle. Au XVI[e] siècle, les proportions des ailes ouest et sud étaient identiques.



Fig. 194. — Le Louvre d'Henri II. Voûte du grand escalier.
Cl. Hachette.

Aspect du nouveau Louvre au XVI[e] siècle. — Ces deux ailes furent donc le noyau du nouveau Louvre. L'aile ouest comprenait à son extrémité (à l'avant-corps contigu au futur pavillon de l'Horloge) le bel escalier Henri II, appelé le Grand Degré (fig. 194). Venait ensuite la salle des Cariatides, qui n'était pas voûtée (fig. 195), et occupait la majeure partie de l'aile. Ce rez-de-chaussée se terminait par un tribunal abrité dans le troisième avant-corps. Le premier étage de l'aile renfermait une grande Salle des Gardes, puis les antichambres du roi, qui communiquaient avec la chambre de parade du roi et sa chambre à coucher, installée au premier étage du pavillon d'angle, dit le Pavillon du Roi. Enfin, les appartements de la reine et une Salle des Gardes

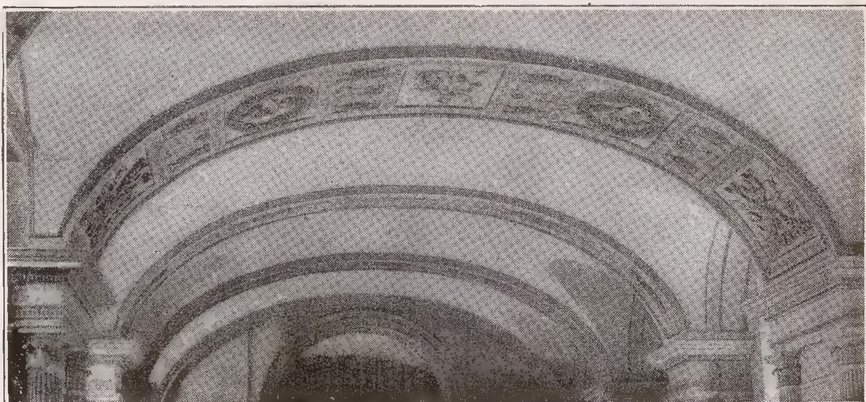


FIG. 195. — DÉTAILS DES CHAPITEAUX ET DES VOUTES DE LA SALLE DES CARIATIDES.
Musée du Louvre (XVIe et XIXe siècles).
Cl. Hachette.

occupaient le premier étage de l'aile sud, formée au rez-de-chaussée d'une salle unique.

L'escalier Henri II et les boiseries des appartements. — L'aile ouest a conservé les belles voûtes de son escalier Henri II (fig. 194), dont les caissons décorés des initiales du roi s'ornent de rosaces, de feuilles de chêne, d'animaux, de têtes coiffées du croissant de Diane, d'amours et d'enfants porteurs d'écussons ou de guirlandes. On a transporté dans diverses salles de la colonnade élevée au XVIIe siècle, et notamment dans la chambre de parade, des plafonds, des boiseries, des portes qui décoraient les appartements royaux du XVIe siècle. Les boiseries de la chambre de parade, rehaussées de trophées, de guirlandes et de croissants de Diane, évoquent tout le faste

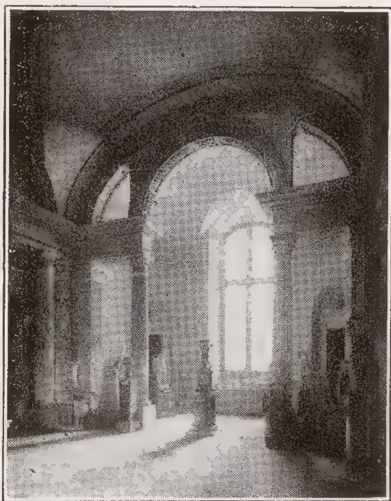


FIG. 196. — LE LOUVRE D'HENRI II. SALLE DES CARIATIDES.
Ancienne chapelle.
Cl. Hachette.

magnifique des résidences royales de la Renaissance.

La salle des Cariatides. — La salle des Cariatides a succédé exactement à une chapelle et à deux grandes salles médiévales. Le renfoncement de la chapelle subsiste l'angle sud-ouest, et Pierre Lescot a conservé sans doute à la face ouest les murs du vieux Louvre (fig. 196). Dans cette salle, très remaniée sous le premier Empire, les quatre Cariatides de Jean Goujon sont le seul souvenir exact de la Renaissance. Renonçant à la finesse charmante des nymphes qui décoraient la fontaine des Innocents, Jean Goujon sut imaginer quatre belles demi-déesses harmonieuses et robustes qui évoquent la poésie de la mythologie antique et révèlent l'intelligente adresse du sculpteur parisien à varier son talent au gré des tâches architecturales (fig. 197).

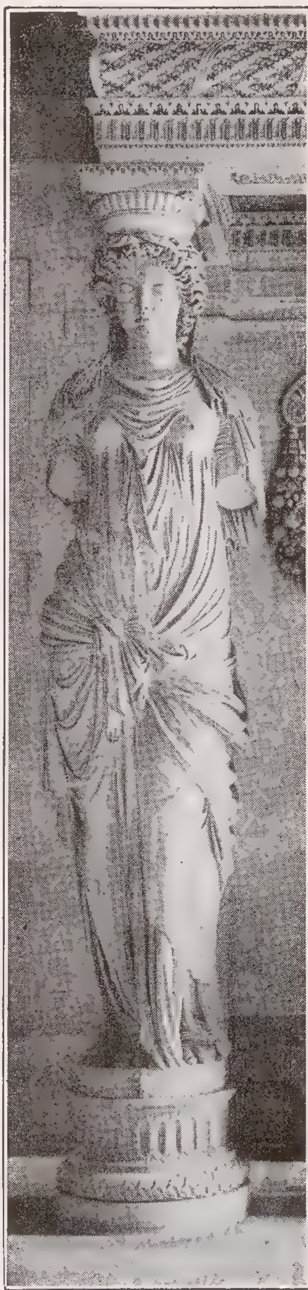


Fig. 197. — Le Louvre d'Henri II. Cariatide de Jean Goujon.

Cl. Hachette.

Description de la façade occidentale. — Mais la façade de l'aile occidentale où s'étalent les ordres superposés est demeurée telle que Pierre Lescot et Jean Goujon l'avaient conçue. Son rez-de-chaussée aux grandes arcades en plein cintre, son premier étage éclairé de fenêtres à plates-bandes (fig. 198), son attique à la base du toit assez aigu et à la crête ajourée (fig. 198) sont coupés par trois avant-corps à frontons curvilignes. Le premier avant-corps (le

plus proche du pavillon de l'Horloge) s'ouvre par une porte au fronton triangulaire, surmontée d'un-œil de-bœuf entouré de figures aux longues robes légères. Un grand cartouche



Fig. 198. — Le Louvre d'Henri II.
Attique et toit de l'aile occidentale.
Cl. Hachette.

destiné à recevoir une inscription, des niches, des statues, puis de petits cartouches rehaussés d'H couronnés ou d'H et C entrelacés complètent cet ensemble flanqué de belles colonnes corinthiennes cannelées. Au-dessous de l'entablement, les fenêtres du premier étage composite sont ornées d'une tête entre des chiens. La frise est faite d'enfants couchés et de guirlandes, motifs qui se retrouveront dans la Galerie du Bord de l'eau. Enfin, à l'attique, entre de petits pilastres qui encadrent les fenêtres, de grands figures assises forment l'ornementation, tandis qu'un large sujet illustre le fronton (fig. 199 et 200). Ce plan se retrouve exactement au troisième avant-corps et, sur une échelle plus vaste, à l'avant-corps principal.



Fig. 199. — Le Louvre d'Henri II.
Mars, Minerve et des Captifs (Attique de l'aile occidentale).
Cl. Hachette.

Peu d'œuvres de la Renaissance unissent tant de proportions mesurées dans la construction à tant de beautés originales dans la décoration.

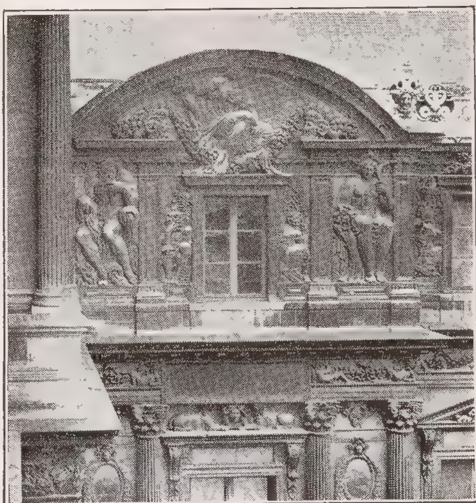


Fig. 200. — Le Louvre d'Henri II.
L'Océan, l'Agriculture et l'Abondance (Attique de l'aile occidentale).
Cl. Hachette.

Richesse de la décoration. — Pour enrichir cette aile occidentale, Jean Goujon a répandu à profusion ces allégories mythologiques ou savantes, si chères aux humanistes du XVIe siècle. Aux frontons des avant-corps, ce sont l'Astronomie et la Géométrie supportant le Commerce, Mars (qui n'est pas sans ressembler à François Ier) et Minerve (dont le bouclier s'orne de croissants et de foudres) encadrant des captifs admirables de raccourci et surmontés des Génies de la Gloire (fig. 199), enfin l'Océan et l'Agriculture soutenant une Abondance ailée couchée sur des fleurs et des fruits (fig. 200). La tradition attribue au ciseau de Jean Goujon les figures qui sont disposées autour des œils-de-bœuf, l'Histoire et la Victoire, la Guerre et le Commerce, la Victoire et la Renommée soufflant dans ses trompettes, symboles célébrés par Ronsard (fig. 201). C'est dans cet ensemble sculptural que la Renaissance parisienne a chanté le plus puissant de ses hymnes. La grâce païenne des figures, l'élégance du dessin et la beauté des plans suivis



Fig. 201. — Le Louvre d'Henri II.
Allégorie de Jean Goujon (œil-de-bœuf de l'aile occidentale).
Cl. Hachette.

par l'architecte sont des preuves magnifiques des transformations de l'art au cours du XVIe siècle. L'aisance de Lescot à superposer les ordres aux trois étages de cette aile porte en germe toute l'architecture classique du XVIIe siècle, mais, par la surabondance des motifs choisis, par la variété de ses thèmes, la sculpture décorative de cette façade demeure débordante de vie.



FIG. 202. — VESTIGES DES TUILERIES DE PHILIBERT DELORME.
(Jardin des Tuileries.)
Cl. Hachette.

Description de l'aile sud. — La décoration de l'aile sud, postérieure à Jean Goujon, est moins harmonieuse. Le premier et le second avant-corps sont surchargés des initiales d'Henri II, des croissants entrelacés de Catherine de Médicis — qu'on prend trop souvent pour le chiffre de Diane de Poitiers — de la devise de la reine au temps où elle était la femme du Dauphin, *donec totum impleat orbem.* Des K affrontés, initiale latine de Charles IX, décorent le troisième avant-corps. Il est important de souligner que le XVIe siècle n'a élevé à l'aile sud que les deux ordres inférieurs, dans la partie qui s'étend de l'aile ouest jusqu'aux actuels guichets du Pont des Arts. Le troisième ordre ne fut exécuté que sous le premier Empire. L'aile occidentale se raccordait aux vieux bâtiments fortifiés du Louvre médiéval. Elle était baignée par des fossés que franchissait un pont-levis communiquant avec l'escalier Henri II. L'aile sud, flanquée aussi de vastes fossés, se raccordait à la vieille tour de l'aile orientale du Louvre de Charles V. A la fin du XVIe siècle, le Louvre était une demeure bâtarde, où des tours crénelées à mâchicoulis voisinaient avec les sculptures de Jean Goujon.

Construction des Tuileries. — Afin d'achever le quadri-

latère, la monarchie aurait pu se contenter de supprimer les deux ailes demeurées féodales, pour les reconstruire selon le goût classique. Mais, en 1563, Catherine de Médicis entreprit de se faire bâtir, en dehors de l'enceinte de Paris, le château des Tuileries. Elle décidait aussitôt de réunir les Tuileries au Louvre par une longue galerie de 470 mètres, à la manière florentine. Pendant trois siècles consécutifs, les souverains de la France ne cessèrent jamais de penser à la réunion totale du Louvre et des Tuileries, tant ce vaste projet s'imposait à leurs ambitieux désirs de magnificence. Au cours de ces entreprises successives, les proportions du Louvre s'accrurent, et le palais conçu par Henri II devint, quand la réunion du Louvre et des Tuileries eut été enfin achevée, sous le second Empire, le plus vaste ensemble monumental de tout l'Univers.

Vestiges des Tuileries. — Des Tuileries de Philibert Delorme, tranformées par Louis XIV et incendiées en 1871, il ne nous reste, cachées à l'angle nord-ouest du jardin des Tuileries, que deux paires de colonnes ioniques et cannelées, spécimen de l'ordre français dont ce savant artiste avait voulu doter l'architecture. On remarquera, dans la hauteur du fût de chacune de ces colonnes, cinq bagues ou bandes entourées de feuilles d'eau (fig. 202).



FIG. 203. — LE LOUVRE DU XVIe SIÈCLE.
Détails de la petite galerie conduisant à la Galerie du Bord de l'eau.

Cl. Hachette.

Travaux pour réunir le Louvre aux Tuileries. — Pour assurer la réunion du Louvre aux Tuileries, un petit pont couvert (emplacement de l'actuelle salle XII du musée, dite de Phidias) partait du rez-de-chaussée, à l'angle sud-ouest du Pavillon du Roi, franchissait le fossé, et s'unissait à une petite galerie faite d'un rez-

de-chaussée à sept arcades largement ouvertes (fig. 203) et d'une terrasse (sur l'emplacement de la future Galerie d'Apollon). Par l'intermédiaire de l'actuelle salle d'Auguste, cette petite Galerie, qui n'avait pas de vue sur la Seine, se rattachait à la Galerie du Bord de l'eau, dont le gros de la construction fut élevé entre 1563 et 1567, et qui fut achevée par Henri IV.

Conclusion. — Au cours du XVIe siècle, un idéal nouveau s'est donc imposé aux architectes parisiens. Mais ni le culte de l'antiquité ni le respect des doctrines italiennes ne purent jamais mettre un frein à la liberté d'inspiration des artistes. Rien ne faisait prévoir que l'architecture parisienne allait si brusquement renoncer à l'exubérance de ses conceptions pour s'attacher aux dogmes de Vitruve et de Bramante. Et cependant, dès le début du XVIIe siècle, l'architecture devient classique, c'est-à-dire qu'elle observe à la lettre les proportions des ordres antiques, les principes des anciens, et qu'elle élimine toute surabondance décorative, pour tendre à la sobriété, à la mesure et à l'harmonie.

CHAPITRE II

La formation de l'art classique parisien (1594-1661).

Nouvelles transformations de Paris. — Les guerres de religion avaient ralenti l'activité artistique de la France entière. Mais l'entrée d'Henri IV à Paris, le 22 mars 1594, fut le signal d'une fièvre de constructions telle que la capitale n'en avait jamais connu. Au dire d'un contemporain, on ne vit plus que maçons en besogne. Églises, couvents, palais, hôtels, hôpitaux, ponts, places et rues nouvelles vont sortir de terre comme au coup de quelque baguette magique. Et Corneille écrira dans *le Menteur* — car cet enchantement se continuait sous Louis XIII :

Paris semble à mes yeux un pays de roman :
J'y croyais ce matin voir une île enchantée;
Je la laissai déserte et la trouve habitée....
Toute une ville entière avec pompe bâtie,
Semble d'un vieux fossé par miracle sortie
Et nous fait présumer, à ses superbes toits,
Que tous ses habitants sont des Dieux ou des rois.

Paris prend enfin l'aspect d'une capitale. — Sous les règnes d'Henri IV et de Louis XIII, sous le gouvernement de Mazarin, Paris est devenu la grande ville moderne dont tant de vieux quartiers évoquent encore le pittoresque aspect (fig. 204). Les hôtels et les couvents du moyen âge, livrés aux démolisseurs, cédèrent la place à des églises d'un style nouveau et à d'innombrables demeures dignes par leur confort

des familiers de la cour du roi. De larges places furent créées, de belles promenades plantées d'arbres s'ouvrirent à la foule élégante et à ses carrosses : l'art de la ville s'est réellement constitué à cette époque.

Avènement de l'idéal classique. — Les années qui s'écoulèrent de 1594 à 1661 marquèrent aussi la formation de l'art classique, car une architecture nouvelle s'est définitivement constituée. Au début de son règne personnel, Louis XIV se trouvera en présence d'une ville transformée et d'un idéal artis-



Fig. 204. — Paris au début du XVIIe siècle.

tique nouveau, mais déjà sûr de ses moyens. Le décor est planté ; les acteurs parés et costumés attendent dans la coulisse l'appel du régisseur : incomparable metteur en scène, Louis XIV saura rehausser encore le luxe du cadre, et lui donner un air suprême de magnificence, bien conforme aux efforts et aux ambitions de ses devanciers.

Paris au début du XVIIe siècle. — Jusqu'au règne d'Henri IV, Paris était demeuré d'aspect médiéval : les constructions les plus diverses y étaient élevées sans que les architectes fussent préoccupés de ménager des espaces libres ou des

promenades aérées. Les maisons s'accrochaient aux flancs des églises et grimpaient à l'assaut de leurs façades ; elles enjambaient les ponts et montaient droit sur les quais, réduits à des berges exiguës. Qu'on n'imagine point cependant le Paris du moyen âge et du XVIe siècle dépourvu de verdure. Les grands arbres des couvents, les vastes jardins des hôtels royaux ou seigneuriaux mettaient de la fraîcheur dans l'enceinte de la ville. Au début du XVIIe siècle, la campagne était proche : elle commençait au delà de la rue Visconti ou de la rue Paul-Déroulède, de nos grands boulevards ou de la Bastille. Et les bords voisins de la Bièvre, où se pêchaient les écrevisses, offraient leurs buissons et leurs auberges aux parties des étudiants.



Fig. 205. — Le Pont-Neuf (1578-1603)
Cl. Hachette.

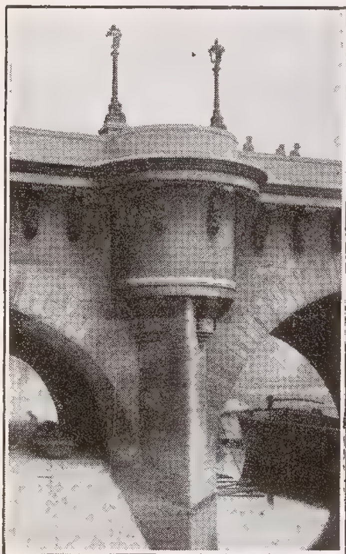


Fig. 206. — Le Pont-Neuf (1578-1603).
Détail d'une demi-lune.
Cl. Hachette.

Des espaces libres sont ouverts. — Depuis 1594, des espaces libres, indispensables à une capitale moderne, sont créés dans Paris. On aménage, en divers points de la ville, des places bien aérées, plantées d'arbres et bordées de somptueux hôtels. Les rues s'élargissent. De vastes promenades, où plusieurs rangées d'ormes facilitent la lente circulation des carrosses, sont fréquentées chaque jour par les élégants et les oisifs. Sans doute, le désir d'imiter

le décor italien, si cher au cœur de Maris de Médicis, ne fut pas toujours étranger à ces transformations. Les réalisations ne furent point des plagiats, mais des créations où l'architecture classique sut aussitôt se fixer.

Une innovation : le Pont-Neuf. — L'achèvement, en 1603, du Pont-Neuf, entrepris depuis 1578, fut la première des vastes entreprises d'Henri IV pour l'embellissement de sa capitale (fig. 205). Fait de douze arches en plein cintre égayées par

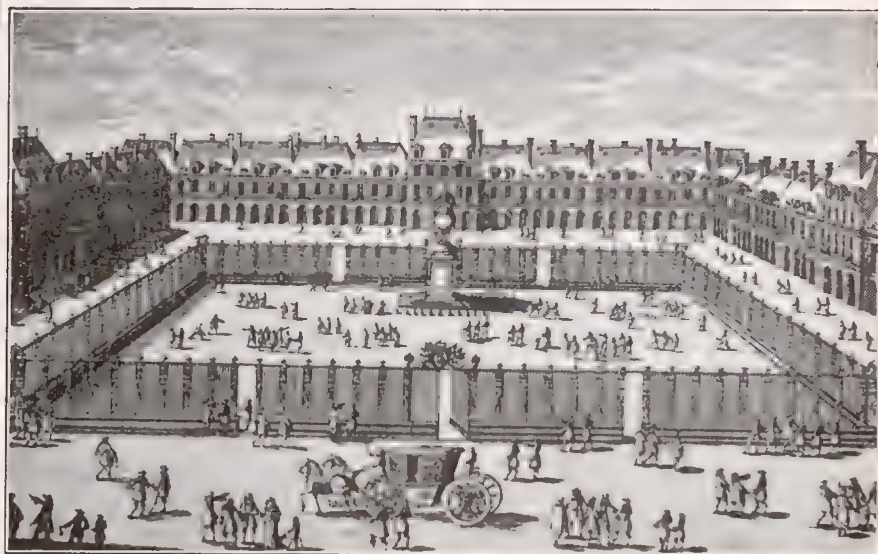


Fig. 207. — La place Royale en 1639.

de plaisants mascarons dont nous ne voyons plus que les copies, élargi de curieuses demi-lunes, le Pont-Neuf fut décoré, par les soins de Louis XIII, d'une statue équestre d'Henri IV, œuvre de Jean Bologne, autour de laquelle figuraient les esclaves de bronze conservés au musée du Louvre. Tandis que les ponts de Paris étaient recouverts de maisons masquant la vue de la Seine et compliquant la circulation, le Pont-Neuf fut conçu sans immeubles et avec des trottoirs. Les demi-lunes (fig. 206) se remplirent d'étalages qui attiraient les badauds. Pendant deux siècles, le Pont-Neuf, où s'affichait la gloire de la monarchie, fournit aux

EST

Place St Germain l'Auxerrois

Claude Perrault, Louis XIV

Vélasquez

Gérôme

Boucher

Raffet

Louis XIV

Levau, Louis XIV, 1660

Philippe Auguste, Charles V.

Enceinte du Louvre

Lemercier, Louis XIII, 1624

A

B

Pavillon Marengo

Claude Perrault, Louis XIV

Claude Perrault

Meissonier

Rue St Honoré

Temple de l'Oratoire

R. de l'Oratoire

Coligny

Rue Marengo

N.

S.

Magasins du Louvre

Rivoli

Place du Palais Royal

Hôtel du Louvre

Pavillon de la Bibliothèque

et Lefuel 1852-1857

Visconti Napoléon III

Pavillon Sully

Pierre Lescot, François Ier et Henri II, 1540-1559

Lemercier, Louis XIII 1624

Pavillon Colbert

Pavillon Richelieu

Pavillon Daru

Pavillon Denon

Lafayette

Square

et Lefuel 1852-1857

Visconti Napoléon III

Pavillon Turgot

Monument de Gambetta

Pavillon Mollien

PLACE DU CARROUSEL

Pavillons de Lesdiguières

de la Trémoille

Chambiges, Catherine de Médicis

Lebrun, la partie supérieure, sous Louis XIV, 1661

sur la Cour par Levau, Louis XIV

et la façade

dans la Cour du Louvre, le 3e ordre de l'aile nord A et de l'aile sud B par Percier et Fontaine Napoléon Ier

Pont des Arts

la partie inférieure sous Catherine de Médicis

la partie supérieure sous Henri IV

restauration totale par Duban, 2e République

SEINE

Pont du Carrousel

NORD

SUD

Pavillon de Rohan

Rue de Rohan

Percier et Fontaine, Louis XVIII 1816

Rue de l'Echelle

Percier et Fontaine, Napoléon Ier 1806

Rue Percier et Fontaine

incendié en 1871 par la Commune, reconstruit par Lefuel, sous la République, 1871-1876

Percier et Fontaine Napoléon Ier 1806

Pavillon de Marsan, à l'origine, par Levau, Louis XIV

à l'origine, par Ducerceau, Henri IV, 1595

Transformation par Lefuel, Napoléon III, 1860-1870

restauré par Lefuel, sous la République, 1871-1876

Pavillon de Flore

Pt Royal

d'après Visconti

Avenue Paul Déroulède

Jules Ferry

OUEST

PLANCHE VI

Parisiens le plus beau panorama de leur ville et un grouillant raccourci de tous les plaisirs de la capitale.

La place des Vosges. — Henri IV avait rêvé d'établir des manufactures sur l'emplacement de l'hôtel des Tournelles, devenu le marché aux chevaux. Ayant renoncé à ce projet, le roi décida en 1605 d'élever une vaste place qui serait sur ses quatre côtés bordée de maisons à arcades bâties sur le même plan. Ce fut la place Royale, élevée par Claude de Chastillon de 1607 à 1612 (actuellement place des Vosges), où la statue équestre de Louis XIII fut dressée en 1639 (fig. 207). Elle est demeurée telle que l'avaient conçue et décorée Henri IV, puis Louis XIII ; seule, la grille qui entourait les jardins fut modifiée sous Louis-Philippe. L'ensemble constitue une des plus majestueuses créations de l'art classique.



FIG. 208. — LA PLACE DES VOSGES (1607-1612).
Le Pavillon du Roi.
Cl. Hachette.

Architecture des pavillons. — Les trente-huit pavillons de la place, aux arcades à piliers, sont tous construits en briques alternant avec des pierres saillantes. Deux étages uniformes sont partout surmontés d'un toit assez incliné ; des frontons triangulaires ou curvilignes au dernier étage, des balcons inégalement répartis forment toute la décoration. L'ensemble est noble, mais sévère. Au sud de la place, entre des bossages vermiculés, le Pavillon du Roi, haut de 24 mètres et large de 15 m. 60, présente à chacun de ses deux étages cinq fenêtres longues et étroites (fig. 208). Au rez-de-chaussée, des voûtes de pierre blanche en plein cintre, séparées par des pilastres cannelés, s'ouvrent sur la rue de Birague (fig. 209). L'orne-

mentation est encore d'une extrême sobriété : un médaillon d'Henri IV au fronton central du premier étage, un balcon à balustrades avec des consoles très travaillées, et une frise ornée de triglyphes, de guirlandes et du chiffre d'Henri IV.



FIG. 209. — LA PLACE DES VOSGES (1607-1612).

Le Pavillon du Roi, vu de la rue de Birague.

Cl. Hachette.

Ancien aspect des pavillons. — La plupart des pavillons de la place ont subi, en trois siècles, tant de remaniements intérieurs que les témoignages exacts du règne d'Henri IV ont disparu. Il faut entrer dans la cour du n° 9, où s'ouvre à gauche une belle porte dorique qui établissait jadis une communication avec les vastes jardins de l'hôtel de Sully (voir page 168). On imagine alors la riante situation de ces divers hôtels. Leur cour intérieure s'aérait de jardins. Sous leurs arcades circulait toute l'aristocratie parisienne. Leur façade principale s'ouvrait sur les parterres de la plus belle et de la plus fréquen-

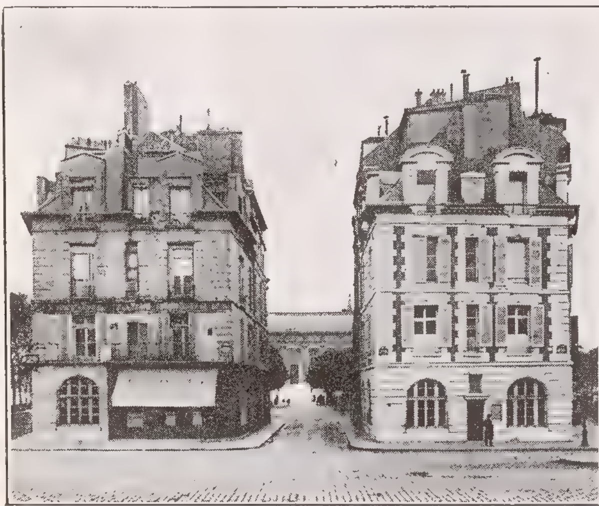


FIG. 210. — LA PLACE DAUPHINE (1607).

Entrée de la Place, rue du Pont-Neuf.

Cl. Hachette.

tée des places de la ville. Le charme incomparable de la situation et le va-et-vient perpétuel d'une foule luxueuse faisaient contraste avec la simplicité voulue de ces hôtels, où nous ne voyons plus, car la vie élégante les a complètement abandonnés, que les témoins assoupis d'une splendeur disparue.



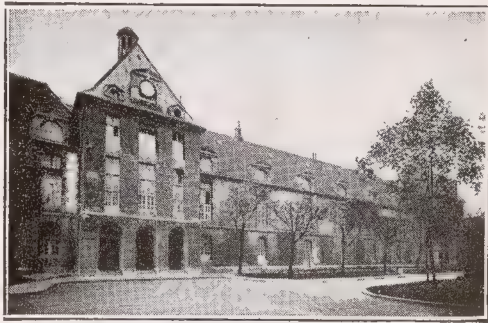
FIG. 211. — L'HOPITAL SAINT-LOUIS (1607-1612).
La cour intérieure.
Cl. Hachette.

La place Dauphine. — La place des Vosges, premier exemple d'une vaste place digne de la capitale, inspira bientôt la place Dauphine. En 1607, le premier président de Harlay se fit concéder les terrains qui se trouvaient aux environs du terre-plein du Pont-Neuf, pour y construire des maisons autour d'une place triangulaire dessinée par Sully, et baptisée Dauphine en l'honneur du futur Louis XIII. Henri IV souhaitait que les façades de cette place *fussent toutes d'un même ordre*. Malgré son recueillement provincial, la place actuelle ne répond plus au vœu d'Henri IV, car la plupart de ses maisons ne conservent que de rares souvenirs du XVIIe siècle. D'habiles restaurations ont laissé à ses deux maisons d'angle (fig. 210) la physionomie qu'elles présentaient au moment de leur construction. On retrouvera dans cette architecture de brique et de pierre, dans ces étages géométriques, dans ces toits pointus rehaussés de fenêtres à frontons, l'influence de la place des Vosges.

La place de France et l'hôpital Saint-Louis. — Henri IV voyait encore plus grand quand il avait projeté de créer, près de l'actuel boulevard des Filles-du-Calvaire, une vaste place en éventail d'où seraient parties autant de rues que le royaume comptait de provinces. Cette *place de France* ne put être réa-

lisée : les rues de Bretagne et de Saintonge en conservent pourtant le lointain souvenir. La création de cette troisième place eût donné à Paris, dès le début du siècle, la majestueuse grandeur vers laquelle tendront les efforts de Louis XIV. La beauté sévère de la place des Vosges se retrouve à l'hôpital Saint-Louis, construit de 1607 à 1612 sur les plans de Claude de Chastillon et de Claude Vellefaux (fig. 211 et 212).

Les promenades à la mode. — Ainsi, Henri IV voulait partout de la grandeur, de l'air, de la verdure. Quand Sully, à partir de 1599, travailla à réédifier l'Arsenal — qui a subi au XVIIIe et au XIXe siècle des modifications profondes — Henri IV fit tracer, sur l'emplacement de l'actuel boulevard Morland, une large allée plantée de quatre rangées d'ormes. Ce fut le Mail de l'Arsenal, qui devint la promenade à la mode. Quelques années plus tard, les élégants émigraient vers les ormes du Cours-la-Reine, imitation lointaine des Cascine, au bord de l'Arno florentin, inspirée par la nostalgie de Marie de Médicis. Il fut de bon ton de s'y rendre, non plus à pied, mais en carrosse, sous les regards admiratifs des artisans et des petits bourgeois. Dès 1619, les carrosses indispensables à la vie mondaine du XVIIe siècle, et la porte cochère dont les deux battants s'ouvraient pour les laisser entrer dans la cour de l'hôtel, devinrent le signe même de la richesse. Nous sommes loin du carrosse de Catherine de Médicis, unique véhicule de ce genre qui circula dans Paris sous le règne de François Ier, et des trois carrosses qui existaient en 1550.



212. — L'HOPITAL SAINT-LOUIS (1607-1612).
Aspect des pavillons.
Cl. Hachette.

L'île Saint-Louis. — Après la place Royale et la place Dauphine, un quartier nouveau sortit du sol, ou de la Seine : l'île Saint-Louis, que



FIG. 213. — LE LOUVRE D'HENRI IV.
Détails de la cour intérieure, aile sud.
Cl. Hachette.

trois entrepreneurs, Marie, Le Regrattier et Le Poulletier, constituèrent entre 1614 et 1630 par la réunion de l'île Notre-Dame et de l'île aux Vaches. Il avait été imposé aux constructeurs d'élever leurs hôtels d'après un lotissement établi à l'avance : de là, l'alignement des diverses rues de l'île Saint-Louis, et l'unité de son ensemble architectural, qui ne fut achevé qu'en 1664. Mais malgré les servitudes imposées, gens de robe et grands seigneurs, qui affluaient dans ce nouveau quartier, ne furent point tenus d'élever des hôtels uniformément de pierres et de briques, comme aux places Royale et Dauphine. L'originalité architecturale y gagna : nous reviendrons sur les plus intéressantes de ces riches demeures (p. 173), dont le plus ancien ensemble s'étala d'abord sur le quai de Béthune, nommé, à cause de son aspect, le quai des Balcons.



FIG. 214. — LE LOUVRE D'HENRI IV.
La continuation de la Petite Galerie.
Cl. Hachette.



Fig. 215. — Le Louvre d'Henri IV.
Initiales et rinceaux sur la frise de la Petite Galerie prolongée.
Cl. Hachette.

Vestiges isolés de la nouvelle architecture. — Quelques-unes des transformations accomplies à Paris sous Louis XIII ont été effacées par des modifications extérieures. Du vaste dépôt de poudre créé à la Salpêtrière, il ne subsiste qu'une rangée de maisons basses, au nord de la porte d'entrée, et un petit bâtiment voûté servant de lingerie, qui passe à tort pour une ancienne chapelle. Au Jardin du Roi, fondé par Hérouard et Guy de la Brosse (1626), devenu le Jardin des Plantes, nous ne retrouvons presque plus rien du plan initial. Quelques fenêtres, dans la cour de la Sainte-Chapelle, gardent seules le souvenir des travaux d'Henri IV au Palais de Justice. Les contemporains nous ont conservé des indications savoureuses sur les innombrables spéculations de terrains à travers la capitale, où se firent et se défirent des fortunes. Partout le peuplement de la ville fut si intense que, dès 1631, il fallut rattacher à Paris quelques-uns de ses faubourgs. Désormais, l'enceinte de la rive droite



Fig. 216. — Le Louvre d'Henri IV.
Mascaron de la Petite Galerie.
Cl. Hachette.

couvrit approximativement ce tracé actuel : la place de la Concorde, la place Vendôme, la Bourse, la ligne des grands boulevards jusqu'à la Bastille. L'enceinte de la rive gauche ne fut pas modifiée. Pourvu d'un nouveau réseau de rues, de quais et de ponts, le Paris du XVIIe siècle comprenait près de 400 000 habitants. Sous la régence d'Anne d'Autriche, on n'y comptait pas moins de cent quatorze jeux de paume — les cinémas et les dancings du temps — où la jeunesse venait s'ébattre et se distraire.



FIG. 217. — LE LOUVRE D'HENRI IV.
Mascaron de la Petite Galerie.
Cl. Hachette.

Continuation du Louvre. — Dans ce cadre remanié et agrandi par la monarchie, les palais et les hôtels qui s'élevèrent en foule fixèrent la doctrine de l'architecture classique. Les premiers soins d'Henri IV s'appliquèrent au Louvre, où, sous la direction du surintendant Jean de Fourcy, les divers travaux entrepris au XVIe siècle furent continués activement. L'aile sud de la cour intérieure fut achevée (fig. 213). Jacques Androuet du Cerceau et Louis Metezeau reprirent le plan de Lescot ainsi que le système décoratif de Goujon, et apportèrent une application parfaite à continuer l'œuvre de leur prédécesseur. Les initiales H D B (Henri de Bourbon) qui décorent l'extrémité de l'aile sud sont la signature d'Henri IV et de ses artistes.

La Petite Galerie et la Galerie du Bord de l'eau. — La Petite Galerie reçut un étage supplémentaire, fut continuée vers la Seine (fig. 214-217), et s'augmenta de la fenêtre dite de Charles IX, d'où une tradition risible fait partir le signal de la Saint-Barthélemy. La Galerie du Bord de l'eau, qui ne comprenait qu'un rez-de-chaussée, fut poussée activement. Le

1er janvier 1608, Henri IV et ses courtisans inauguraient la nouvelle galerie pour se rendre du Louvre aux Tuileries.

Analyse de la Galerie du Bord de l'eau. — Cette galerie se divisait alors en cinq parties essentielles :

1° Un beau pavillon à deux étages avec un rez-de-chaussée à cinq fenêtres, et deux fenêtres à fronton triangulaire au premier étage (fig. 218), qui soudait l'extrémité de la Petite Galerie et la prétendue fenêtre de Charles IX à la Galerie du Bord de l'eau proprement dite.

2° La Galerie elle-même, dont les quinze larges fenêtres, flanquées de niches à statues et surmontées de frontons triangulaires ou curvilignes, s'élevaient au-dessus d'un rez-de-chaussée à bossage (fig. 222) toscan, et d'un petit étage (la mezzaninne) réservé à des logements d'artistes et d'artisans. Au centre de la Galerie, un beau portail (l'actuelle porte Jean-Goujon, fig. 219), supportait deux beaux balcons. L'intérieur était décoré de portraits de rois.



Fig. 218. — Le Louvre d'Henri IV.

Le pavillon initial de la Galerie du Bord de l'eau (agrandi sous Louis XIV).

Cl. Hachette.

3° Un beau pavillon à deux étages semblable au pavillon déjà mentionné.

4° Le pavillon Lesdiguières.

5° Une galerie faite de quatorze travées à deux étages, encadrées dans toute leur hauteur par deux paires de pilastres corinthiens, et couronnées de frontons triangulaires ou curvilignes. Elle communiquait avec le pavillon de Flore.

Ce qui subsiste de ces constructions à la Galerie du Bord de l'eau. — Il est impossible de retrouver aujourd'hui cette disposition et cette décoration, tant la Galerie du Bord de l'eau a subi de remaniements. Le second Empire a démoli et refait la Galerie depuis le pavillon de Flore (reconstruit) jusqu'au pavillon Lesdiguières (entièrement remanié). Pour imaginer l'aspect des quatorze travées voisines des Tuileries, il faut jeter les yeux, place du Carrousel, au nord de la statue de Gambetta, sur les travées semblables qui furent élevées auprès du pavillon de Marsan par le premier Empire (fig. 396). La décoration des quinze travées comprises entre le pavillon Lesdiguières et la Petite Galerie fut à peine commencée par Henri IV. Au XVIIe et au XVIIIe siècle, cette partie de la Galerie du Bord de



FIG. 219. — LA GALERIE DU BORD DE L'EAU.
Porte Jean-Goujon (règne d'Henri IV et deuxième République).
Cl. Hachette.



FIG. 220. — GALERIE DU BORD DE L'EAU.
Détails de la frise (règne d'Henri IV et deuxième République).
Cl. Hachette.

l'eau était complètement abandonnée : Hubert Robert se

plut à la représenter comme une ruine antique envahie par

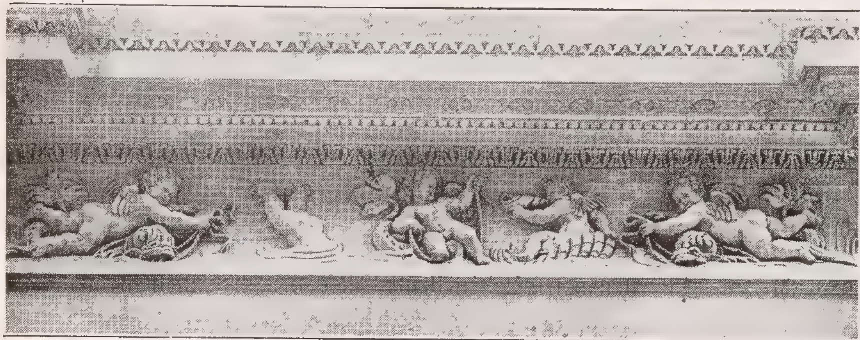


Fig. 221. — Galerie du Bord de l'eau.
Détails de la frise (règne d'Henri IV et deuxième République).
Cl. Hachette.

une végétation trop abondante. Sous la seconde République, Duban procéda à une restauration complète : la frise charmante de petits génies de la mer et d'animaux étranges est autant son œuvre que celle des frères Lheureux, qui l'avaient entreprise vers 1600 (fig. 220 et 221). On regardera cependant, dans les bossages vermiculés (fig. 222), les chiffres d'Henri IV et de Marie de Médicis, ainsi que de curieux chapiteaux doriques, ornés de têtes d'anges ailées et de fleurs de lys. L'initiale d'Henri IV se retrouve au premier pavillon à deux étages, qui fut agrandi sous Louis XIV. Sous les restaurations et les mutilations, on comprend, sans peine, dans la Galerie du Bord de l'eau ce que ses architectes empruntèrent à l'Italie : les pilastres toscans à bossages que nous retrouvons au Luxembourg, la mezzaninne, aussi bien que les niches à statues, déjà mises à la mode par Pierre Lescot.

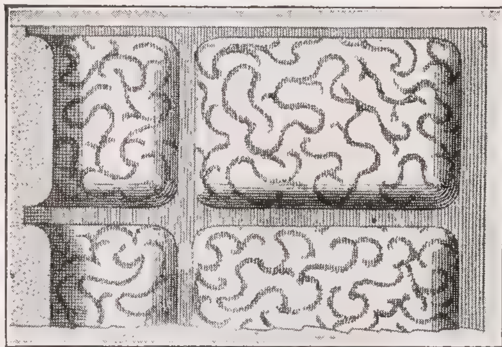


Fig. 222. — Bossage vermiculé.
Cl. Hachette.

Le Louvre de Louis XIII. — La mort empêcha Henri IV

d'achever la réunion du Louvre aux Tuileries par la construction d'une seconde galerie qui se fût élevée en bordure de notre rue de Rivoli. Plus modeste, Louis XIII se contenta de continuer la cour intérieure du Louvre, qui ne présentait encore que deux façades à l'ouest et au sud. Le 15 juillet 1624, la première pierre du pavillon de l'Horloge, confié à Jacques Lemercier, était posée (fig. 223). En 1627, ce pavillon achevé, Lemercier doublait l'aile ouest en la continuant dans le style de Lescot (fig. 224). Pour achever la ressemblance et la symétrie, il amorçait, à la jonction de cette aile avec la future aile nord, un pavillon correspondant au pavillon du Roi. Les travaux de Lemercier furent d'inégale importance. Avec le sculpteur Sarrazin, qui prit comme collaborateurs Gilles Guérin, Philippe Buyster et Van Opstal, le pavillon de l'Horloge fut entièrement exécuté et décoré. Ce pavillon comprit quatre étages et un dôme aux trois frontons superposés (on verra, page 183, l'importance du dôme) soutenu par huit cariatides, dressées deux par deux, respirant la force et la belle santé. L'horloge fut entourée de trophées. Quant au prolongement de l'aile ouest, il ne reçut, jusqu'au premier Empire, aucune décoration sculpturale.



FIG. 223. — LE PAVILLON DE L'HORLOGE (1624-1627).
Cl. Hachette.

Inachèvement intérieur du Louvre. — Malgré tant de travaux, l'intérieur du Louvre manquait encore de confort. En arrivant en France en 1601, Marie de Médicis fut si étonnée du délabrement des salles du palais qu'elle refusa d'y voir le Louvre de nos rois ! La jeune reine dépaysée imaginait qu'on l'avait conduite, par raillerie, dans une demeure inhabitable. On s'explique ainsi que Marie de Médicis ait mis tant de hâte

à se faire construire le Luxembourg et qu'Anne d'Autriche eut fort à faire pour transformer à son intention les appartements du rez-de-chaussée.



Fig. 224. — Continuation de l'aile occidentale de la cour intérieure.
(Règnes de Louis XIII et de Napoléon Ier.)
Cl. Hachette.

Le Louvre d'Anne d'Autriche. — Ces remaniements furent exécutés par la Régente de 1653 à 1655 aux rez-de-chaussée de l'aile sud (depuis la Vénus de Milo jusqu'au corridor de Pan) et de la Petite Galerie. Des additions du premier Empire rendent méconnaissable l'installation d'Anne d'Autriche dans l'aile sud. Par contre, le rez-de-chaussée de la Petite Galerie a conservé des bordures de plafonds sculptés par Michel Anguier (rotonde de Mars, fig. 225) et Girardon (salle des Antonins) et des peintures mythologiques de Romanelli (Apollon et les Muses, Diane et Actéon, Apollon et Marsyas, Diane et Endymion, les Quatre Saisons) qui donnent un bel aspect à ces six salles et en particulier à la salle des Saisons (fig. 226-228). L'accord remarquable du peintre et du sculpteur fait de cette poésie païenne, écho lointain de l'école de Fontainebleau, un séduisant ensemble décoratif.



Fig. 225. — Le Louvre d'Anne d'Autriche.
Détails du plafond de la rotonde de Mars.
Cl. Hachette.

Les travaux de Le Vau. — Lemercier demeura l'architecte du Louvre jusqu'à sa mort en 1654. Il fut remplacé alors par Le Vau, mais les troubles civils avaient arrêté au Louvre, abandonné pour le palais Mazarin, toutes espèces de travaux. Une nouvelle phase d'activité allait s'ouvrir pour le palais. De 1659 à 1661, Le Vau édifia le beau bâtiment dont la façade se voit dans la cour du Sphinx (fig. 229).

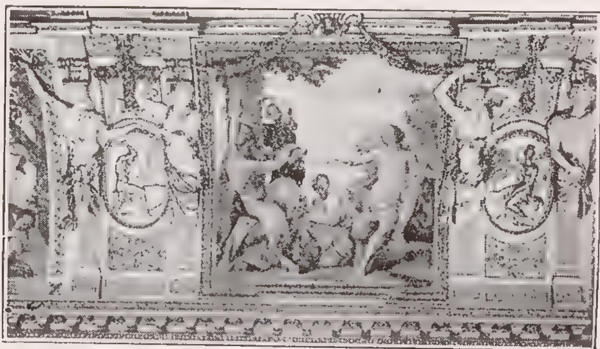


FIG. 226. — LE LOUVRE D'ANNE D'AUTRICHE. Détail du plafond de la salle des Saisons. *Cl. Hachette*

Faite d'un rez-de-chaussée à mascarons et d'un étage à frontons triangulaires, l'élévation de ce bâtiment sobre et imposant forme un curieux contraste avec les constructions de Lescot. Un travail plus important attendait Le Vau, soutenu par Mazarin et le surintendant Ratabon. Après avoir aménagé une chapelle sous le dôme du pavillon de l'Horloge (salle de l'Orient musulman), il entreprit de continuer le quadrangle suivant les proportions de l'aile ouest. Il termina l'aile sud, en doublan sa longueur ; il entreprit l'aile nord et l'aile est en copian exactement les travées et les dessins de Lescot.

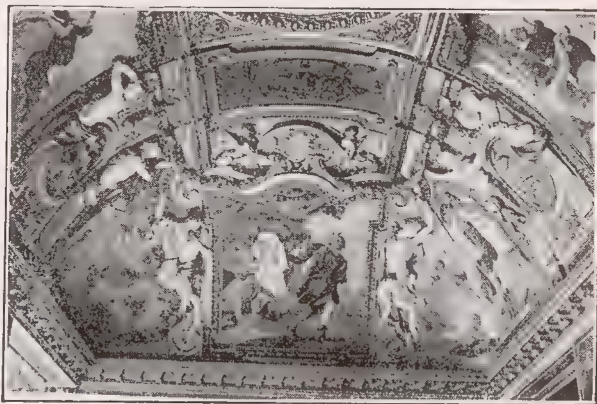


FIG. 227. — LE LOUVRE D'ANNE D'AUTRICHE. Détail du plafond de la salle des Saisons. *Cl. Hachette.*

Le quadrangle s'acheva en 1664, mais les ailes nord, est et sud n'avaient que deux étages faits de deux ordres superposés, tandis que l'aile ouest avait trois étages. L'harmonie de la cour intérieure n'était donc pas réalisée. Un magnifique problème d'esthétique allait s'offrir à Louis XIV dans ce Louvre inachevé (fig. 230).

Persistance au Louvre de l'idéal de la Renaissance. — Il est curieux de constater que les travaux exécutés au Louvre dans cette période nous apprennent assez peu de chose sur l'évolution de l'architecture française. Si l'on met à part le corps de logis de la cour du Sphinx et la décoration des appartements d'Anne d'Autriche, on remarque que les artistes qui achevèrent la Galerie du Bord de l'eau et la cour intérieure furent sans cesse écrasés par les grandes ombres de Pierre Lescot et de Jean Goujon. Toujours asservie, leur inspiration ne s'éleva pas à la création originale. Il était réservé à Perrault, malgré le prestige des grands maîtres de la Renaissance, d'exécuter au Louvre une œuvre personnelle.



Fig. 228. — Le Louvre d'Anne d'Autriche. Détail du plafond de la salle des Saisons.
Cl. Hachette

Un compromis franco-italien : le Luxembourg. — Les transformations de l'architecture se lisent avec plus de netteté sur les murs du Luxembourg, du Palais-Royal et du palais Mazarin. Au Luxembourg, entrepris par Salomon de Brosse vers 1615 et continué après 1624, le désir de Marie de Médicis d'habiter dans une demeure qui lui rappelât l'architecture florentine et le palais Pitti, la fidélité de l'architecte au plan

des demeures françaises de la Renaissance, ont abouti, dans ce parallélogramme de 118 mètres sur 90, à un compromis singu-



FIG. 229. — LE LOUVRE D'ANNE D'AUTRICHE.
Détails du bâtiment de la cour du Sphinx, par Le Vau.
Cl. Hachette.

lier. Pour se conformer aux données de la veuve d'Henri IV, Salomon de Brosse sut étager dans la cour du Luxembourg des ordres superposés; il orna les façades de lignes de refends, dont les ressemblances avec les bossages toscans sont assez



FIG. 230. — L'AILE OCCIDENTALE DE LA COUR DU LOUVRE, AMORCES DES AILES SUD ET NORD.

Le dernier étage de l'aile sud et celui de l'aile nord datent du premier Empire.
Cl. Hachette.

lointaines; il surmonta la porte d'entrée monumentale d'une coupole, et il répartit dans les vastes jardins des grottes et des

fontaines [déplacée et complétée, la fontaine Médicis (fig. 231) en est un échantillon] où la reine pouvait ressaisir ses souvenirs florentins.

Étude du monument. — Malgré ces concessions à la tradition italienne, le Luxembourg est bien un hôtel français du XVIIe siècle. Au fond de la grande cour (fig. 232), le bâtiment central à deux étages est flanqué de deux ailes : c'est le plan suivi au temps de Pierre Lescot et de Jean Goujon à l'hôtel Carnavalet. Chacune des ailes se termine, en bordure de la rue de Vaugirard, par un pavillon de trois ordres superposés (toscan, dorique, ionique) et surmonté d'un toit très aigu. De part et d'autre de ces pavillons part une galerie à rez-de-chaussée qui s'abrite, du côté de la rue de Vaugirard, derrière un mur plein décoré de pilastres accouplés, et qui aboutit à la curieuse porte principale. Celle-ci est faite de la superposition de deux ordres, et d'un dôme octogone flanqué de statues (fig. 233). Cette façade est essentiellement française par son plan et par ses détails. La simplicité voulue de ses proportions, la sobriété de sa décoration, cette terrasse basse qui ne cache point la vue, tout cela s'apparente aux palais et aux hôtels d'Henri IV et de Louis XIII plus qu'à l'architecture florentine. Ainsi les débuts de l'art classique français s'évoquent dans ce Luxembourg, construit jadis parmi les ombrages paisibles des innombrables couvents qui l'enserraient de toutes parts. Sur son autre façade, le palais de Marie de Médicis a été transformé par les additions du XIXe siècle. Dépouillés de toute ornementation inutile, le Petit Luxem-

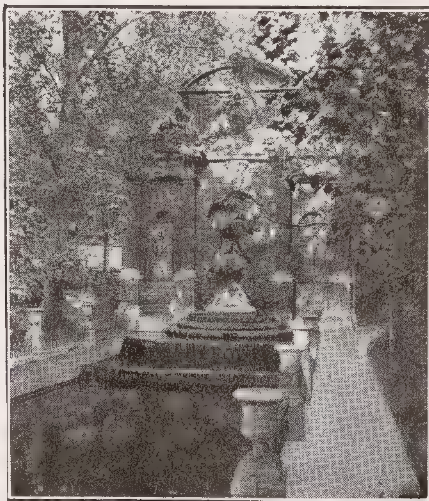


FIG. 231. — LE LUXEMBOURG DE MARIE DE MÉDICIS.
La Fontaine Médicis.
Cl. Hachette.

bourg construit pour Richelieu (la présidence du Sénat) et l'Orangerie (l'ancien musée du Luxembourg) conservent encore l'austère harmonie de l'art de Louis XIII.



FIG. 232. — LE LUXEMBOURG DE MARIE DE MÉDICIS.
La cour intérieure.
Cl. Hachette.

Vestiges du palais Cardinal. — Il ne reste presque rien du Palais-Royal, l'ancien palais Cardinal que Jacques Lemercier exécuta pour Richelieu à partir de 1624. Poussé activement depuis 1634 grâce à de multiples expropriations, achevé en 1645, le monument de Lemercier fut transformé au cours du XIXe siècle. La galerie des Proues (à l'est de la seconde cour) perpétue avec ses ornements navals le souvenir du palais de Richelieu (fig. 234). Les lourdes consoles à têtes d'animaux des maisons situées 6 et 8, rue de Valois (ancien hôtel Mélusine), forment une riche décoration contemporaine (fig, 235).



FIG. 233. — LE LUXEMBOURG DE MARIE DE MÉDICIS.
La porte principale.
Cl. Hachette.

Le palais Mazarin. — Puisque la mode parisienne voulait que les reines et les ministres bâtissent de nouveaux palais, Mazarin créa le palais Mazarin, l'actuelle Bibliothèque nationale. Les bouleversements successifs ont transformé la physionomie première du monument. Mazarin

avait acquis d'abord l'hôtel du président Tubeuf, 14, rue des Petits-Champs, qui a gardé son noble et vieil aspect, ses briques et ses pierres alternées, ses trophées suspendus, son perron, et son plan à la française (fig. 236). Mais il fit élever par François Mansart (au fond du jardin qui longe la rue Vivienne) un beau bâtiment à deux étages qui renferme aujourd'hui le cabinet des estampes (au rez-de-chaussée) et la galerie d'exposition (au premier étage). Ces deux galeries superposées étaient destinées à contenir les collections et la bibliothèque du cardinal. Pour ses appartements personnels, Mazarin demanda encore à Mansart de bâtir, le long de la rue Richelieu, un vaste bâtiment qui a été entièrement modifié. De la décoration intérieure du palais Mazarin subsistent un cabinet et deux galeries. Le cabinet (département des cartes) présente six bas-reliefs allégoriques au-dessus des portes. Des sujets allégoriques entourent un plafond de Vouet (fig. 237). Quant aux galeries, leur décoration rappelle exactement celle des appartements d'Anne d'Autriche au Louvre. Des dieux et des déesses, Romulus et Rémus, l'Enlèvement d'Hélène et les malheurs de Troie, des Renommées et des trophées, bref tout l'appareil mythologique si cher à cette époque, garnissent le plafond de Romanelli, à la galerie du premier étage, dite galerie Mazarine, qui est rehaussée, aux embrasures des fenêtres, de paysages de Grimaldi (fig. 238).

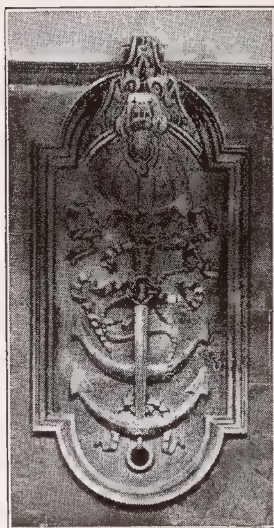


FIG. 234. — LE PALAIS CARDINAL DE RICHELIEU (PALAIS ROYAL ACTUEL).
La galerie des Proues.
Cl. Hachette.

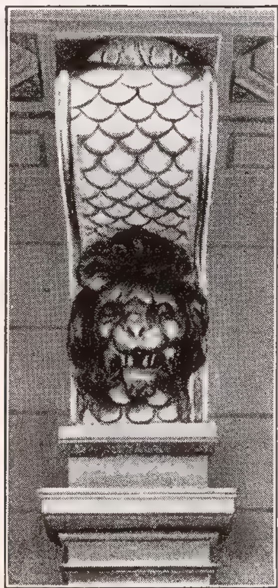


FIG. 235. — CONSOLE DE L'ANCIEN HOTEL MÉLUSINE.
(Règne de Louis XIII.)
Cl. Hachette.

Importance exceptionnelle de l'hôtel classique. — Ces vastes palais sont en somme des hôtels amplifiés ; leur plan avec bâtiment central entre cour et jardin, le soin apporté à l'ornementation de leurs appartements, le luxe pictural de la galerie telle qu'elle apparaît au Louvre et au palais Mazarin, tels sont les caractères qui sont communs aux beaux hôtels de l'île Saint-Louis et du Marais. D'Henri IV à Mazarin, Paris s'est couvert de riches hôtels, dont la plupart s'offrent encore à nos yeux. Jusqu'alors, l'architecture civile parisienne ne nous avait présenté que de rares vestiges. A partir de l'époque que nous étudions, il reste tant de magnifiques hôtels de la noblesse ou de confortables demeures de la bourgeoisie, qu'il faut se résigner à choisir, parmi les meilleurs témoignages de l'architecture classique.

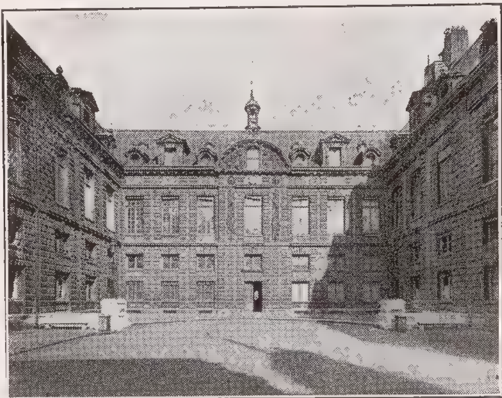


Fig. 236. — L'Hotel Tubeuf (Bibliothèque Nationale).
Ancien palais de Mazarin.
Cl. Hachette.

Originalité artistique de l'hôtel. — Au reste, l'évolution de l'hôtel parisien est fort simple. Parti du plan médiéval auquel il demeura fidèle durant le XVIe siècle, soumis au temps d'Henri IV à de fréquentes influences flamandes ou hollandaises qui tendent à lui donner je ne sais quel aspect austère, plus approprié aux brouillards des béguinages qu'au ciel de l'Ile-de-France, l'hôtel parisien de Louis XIII et de Mazarin adopte définitivement l'architecture et l'ornementation classiques qui vont demeurer en faveur jusqu'à la fin de l'ancien régime. Mais les architectes des hôtels parisiens ne se sont point contentés d'employer les ordres antiques ou de se mettre à l'école des théoriciens italiens. Ils ont créé et adapté au climat et à la vie sociale un type de demeure dont l'originalité est évidente. Si, çà et là, les réminiscences italiennes se déchiffrent sur les murs, l'ensemble architectural et décoratif n'en forme

pas moins une œuvre très française, plus française même qu'aucune des autres manifestations de l'architecture sous Louis XIV, Louis XV et Louis XVI.



Fig. 237. — Bibliothèque Nationale. Plafond du cabinet des cartes.
(Époque de Mazarin.)
Cl. Hachette.

Porte cochère et bâtiments sur la rue. — Le bâtiment central de l'hôtel parisien n'est pas en bordure de la rue : il s'ouvre au fond d'une cour à laquelle les carrosses accèdent par une porte cochère à heurtoir, précieux élément pour trouver la date exacte de l'édifice. Lourds, massifs, ferrés de gros clous sous Henri IV et Louis XIII, les battants de la porte cochère deviennent plus élégants au temps de Mazarin. Les pilastres et les consoles qui les encadrent s'affinent également au cours du siècle. Au XVIe siècle (hôtel Carnavalet), ou au début du XVIIe siècle (Luxembourg), les architectes répugnaient à élever un étage au-dessus de la porte cochère, généralement flanquée d'un rez-de-chaussée au toit en terrasse. A mesure qu'on avance dans le XVIIe siècle, la porte cochère, et le rez-de-chaussée qui l'escorte, sont surmontés d'étages, souvent couronnés d'un fronton qui bouche la pittores-

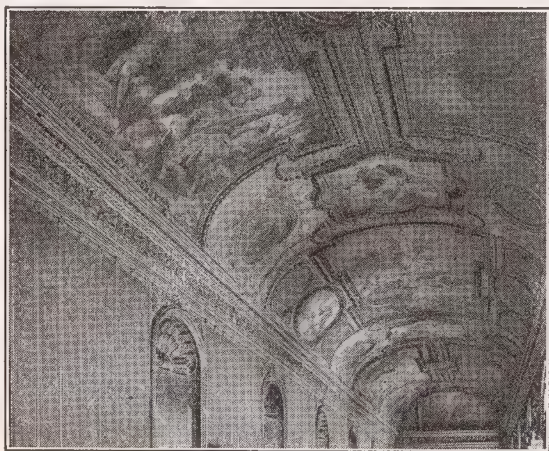


Fig. 238. — Bibliothèque Nationale. Détails de la galerie Mazarine.
(Époque de Mazarin.)
Cl. Hachette.

que vue de la rue aux fenêtres du corps de logis principal (planches VIII et IX).

L'hôtel entre cour et jardin. — Au fond de la cour, entre ses deux ailes perpendiculaires, se dresse le bâtiment principal. La façade qui s'ouvre sur la cour est généralement plus décorée que la seconde façade qui s'ouvre sur les jardins. Suivant la richesse du propriétaire et suivant la situation topographique de l'hôtel, la superficie du jardin varie. Dans l'étroite île Saint-Louis, les jardins sont naturellement moins vastes qu'aux alentours du Louvre ou qu'au Marais. Mme de Rambouillet se vantait d'être la seule Parisienne qui pût faire ses foins dans son jardin. C'est toujours une surprise charmante, pour qui visite aujourd'hui nos vieux hôtels, que de découvrir cette seconde façade, trop souvent ignorée des amateurs d'art, entre des pelouses à la française et des ombrages séculaires.

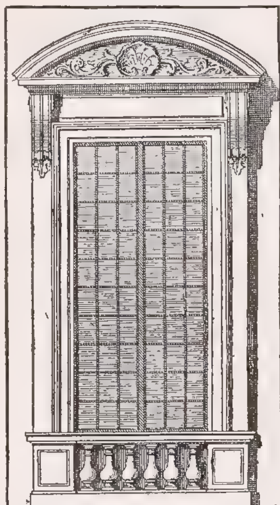


FIG. 239. — FENÊTRE A PLATES-BANDES.
Cl. Hachette.

La façade principale sur la cour. — Des ordres superposés (dorique, ionique, corinthien) ou un ordre corinthien colossal embrassant toute la hauteur de l'édifice, décorent généralement la façade sur la cour. Les fenêtres à plates-bandes (fig. 239) sont fréquemment rehaussées de frontons, et la façade est couronnée d'un immense fronton sculpté, curviligne ou triangulaire.

Les ailes sur la cour. — La même décoration se poursuit le long de la cour sur les deux ailes perpendiculaires, dont la hauteur s'est accrue. Au XVIe siècle, les ailes étaient souvent constituées par un simple rez-de-chaussée à portiques et au toit en terrasse, comme à l'hôtel Carnavalet ou à la Petite Galerie du Louvre. Au XVIIe siècle, les ailes reçoivent quelquefois autant d'étages que le corps de logis principal, tant le

nombre de personnes logeant à l'hôtel s'est élevé. Ainsi, l'hôtel parisien du XVIIe siècle est issu du plan médiéval tel que nous l'avons vu à l'hôtel de Cluny ; il abandonne de bonne heure le style brique et pierre, dont la froideur septentrionale étonne place des Vosges ou place Dauphine, et il étale sur ses façades de pierre ou l'étagement des ordres antiques qui concourent à sa grandeur et à sa beauté, ou, à défaut des ordres antiques, des proportions qui leur sont exactement empruntées.

Aménagement intérieur de l'hôtel. Le rôle de Mme de Rambouillet. — Quelle était la disposition intérieure de l'hôtel et comment s'organisaient les dégagements? Dans cet ordre d'idées, trop d'erreurs ont encore cours : on affirme couramment qu'antérieurement au XVIIIe siècle, les divers étages ne comprenaient que d'immenses pièces en enfilade, et on attribue à Mme de Rambouillet le mérite d'avoir la première rendu l'hôtel habitable. Chacune de ces opinions est également erronée. Quand on parle des appartements trop vastes du XVIIe siècle, on songe au Louvre d'Anne d'Autriche, utilisation de deux ailes XVIe siècle, et à Versailles. Or, l'hôtel Lambert, l'hôtel Lauzun, parmi tant d'autres, sont parfaitement habitables et confortables. Dans ces deux hôtels aussi bien que dans les appartements de Mme de la Meilleraye (Bibliothèque de l'Arsenal), des pièces étroites et intimes succèdent aux salons d'apparat. Quant à l'influence de Mme de Rambouillet sur les architectes, il faut laisser la responsabilité de cette légende mondaine, très chère aux précieuses, à l'imagination de Tallemant des Réaux. Les architectes n'ont point attendu la construction de l'hôtel de Rambouillet pour mettre des escaliers à la jointure du corps de logis principal et des ailes, afin de faciliter les dégagements. Dès la fin du XVe siècle, l'hôtel de Cluny nous en offre la preuve. La marquise de Rambouillet n'a point

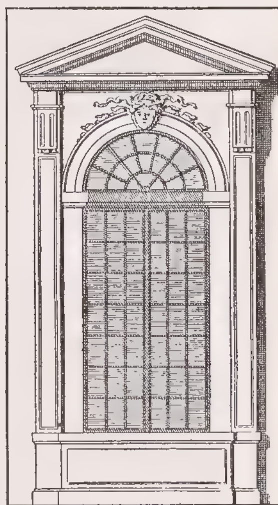


FIG. 240. — FENÊTRE CINTRÉE.
Cl. Hachette.

davantage appris aux architectes à faire des fenêtres larges et hautes, laissant pénétrer une lumière abondante ; du jour où la superposition des ordres, ou l'ordre colossal, furent employés sur les façades, il était nécessaire d'élever de vastes baies correspondant aux proportions des ordres. On cherche vainement les raisons d'admettre que la marquise ait substitué, aux escaliers à brusques ressauts garnis de balustres de bois, l'escalier mollement arrondi, protégé par une rampe de fer sculpté, et qui s'arrête aux appartements de réception du premier étage. De tous les raffinements que les contemporains admirèrent au « palais de Cléomire », il semble que la seule innovation de la marquise consistât dans l'exécution d'une chambre peinte en bleu, qui parut une incroyable hardiesse à une époque où l'on ne connaissait, pour la décoration des appartements, que le rouge ou le tanné.



FIG. 241. — HOTEL SULLY.
Cour intérieure (règne de Louis XIII).
Cl. Hachette.

Description intérieure de l'hôtel. — On entrait dans le corps de logis principal, rarement par un escalier central, mais presque toujours par deux larges escaliers d'angle, aux belles rampes de bois, ou de fer. De petits escaliers desservaient les communs installés dans les ailes. Un perron et un escalier double faisaient communiquer le rez-de-chaussée

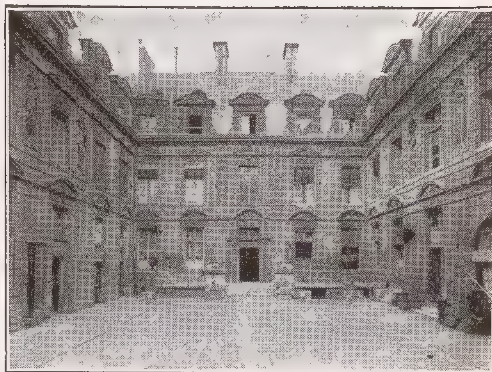


FIG. 242. — HOTEL SULLY.
Cour intérieure (règne de Louis XIII).
Cl. Hachette.

de la façade sur les jardins avec les allées et les parterres. Au rez-de-chaussée et au premier étage, les seules pièces réservées aux réceptions étaient fort vastes, mais les pièces régulièrement habitées étaient de proportions médiocres, flanquées de cabinets ou de garde-robes, coupées en deux par la séparation des alcôves. Dans les hôtels les plus somptueux, une longue galerie décorée avec magnificence par les peintres à la mode était réservée soit aux grandes fêtes, soit à l'exposition des collections. La galerie forme une concession au goût italien, voire romain. Sous Henri IV et au début du règne de Louis XIII, les murs des pièces étaient peints et sculptés, et les plafonds étaient constitués par de grosses poutres apparentes, soigneusement alignées et recouvertes, elles aussi, d'une ornementation picturale.

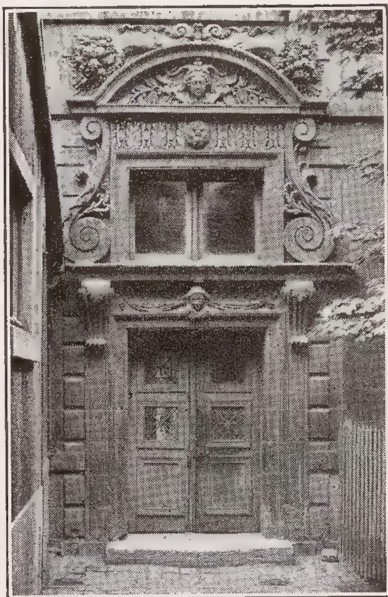


Fig. 243. — Hotel Sully.
Petite porte sur les jardins (règne de Louis XIII).
Cl. Hachette.

Les transformations de la décoration. — Durant tout le XVIIe siècle, la décoration intérieure des diverses pièces a évolué : les poutres décorées ont été remplacées d'abord par des plafonds à caissons, puis par des plafonds où des sculptures entourent une vaste peinture mythologique ou allégorique. Les murs peints des chambres ont laissé la place, progressivement, à des décorations de pierre, puis à des boiseries. Les vastes plafonds peints et les boiseries seront les grandes innovations du siècle. On ne comprend point l'hôtel parisien de Louis XIII ou de Mazarin, quand on n'a pas su goûter longuement le charme des peintures et des boiseries que le temps a épargnées. Ainsi l'application des ordres à l'architecture extérieure et l'ornementation intérieure confiée aux peintres et aux sculpteurs contribuent à faire de l'hôtel classique une

demeure bien composée, bien adaptée à la vie d'une société cultivée qui joint au goût le plus vif pour les distractions mondaines le culte des lettres et des arts. Là encore se révèle la tendance de l'esprit français vers la mesure et vers l'ordre.

Vestiges célèbres de cette période. — Des flâneries à travers les vieux quartiers de Paris ont tôt fait de nous mettre en contact avec ces hôtels dont nous venons de tracer le portrait d'ensemble. A l'angle de la rue Saint-Antoine (nº 21) et de la rue du Petit-Musc, l'hôtel de Mayenne et d'Ormesson a une curieuse façade à porte cochère flanquée de pilastres toscans et d'un fronton curviligne. Au-dessus, s'élève une mezzaninne, un étage de pilastres ioniques, et enfin un toit très incliné. La façade sur la cour comprend deux étages d'une grande simplicité. L'hôtel de Sully (rue Saint-Antoine, nº 62) se compose, au fond d'une cour, d'un corps de logis principal fait d'un rez-de-chaussée, d'un étage et de lucarnes à la base du toit (fig. 241-244), ainsi que de deux ailes se terminant sur la rue par deux pavillons (fig. 245). Le grand corps de logis s'orne d'une frise à palmettes et à rosaces, de frontons curvilignes ou triangulaires avec têtes de faunes ou coquilles, et d'ailerons renversés portant des triglyphes. Une décoration allégorique de Saisons et d'Éléments, réminiscences de l'hôtel Carnavalet, achève la décoration.



FIG. 244. — HOTEL SULLY.
Décoration de la cour intérieure (règne de Louis XIII).
Cl. Hachette.

Les appartements de l'Arsenal. — La bibliothèque de l'Arsenal a conservé les curieux appartements de la maréchale de La Meilleraye, et en particulier une petite chambre au plafond fait de solives peintes, rutilante de dorures, de rinceaux, de chimères, d'attributs héraldiques ou militaires et décorée des figures de Judith, Lucrèce, Bérénice, Jeanne d'Arc, Esther et Marie Stuart, les femmes fortes dont le souvenir encourageait la maréchale quand son mari conduisait les armées de Louis XIII.

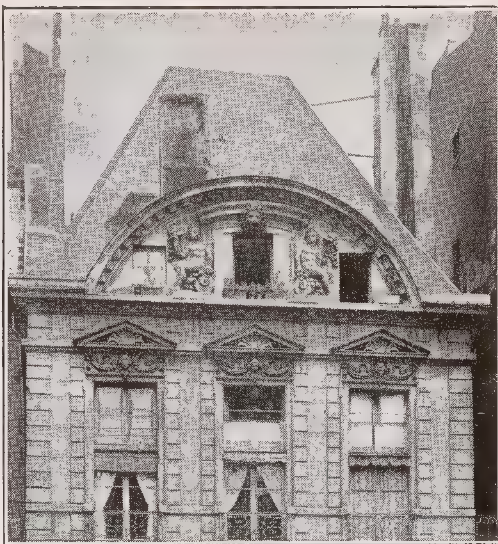


FIG. 245. — HOTEL SULLY.

Décoration sur la rue Saint-Antoine (règne de Louis XIII).

Cl. Hachette.

Un plafond aux poutres peintes se retrouve dans la chapelle de l'ancien hôtel des Miramiones (la pharmacie centrale des hôpitaux, 4, quai de la Tournelle), qui reçut plus tard une façade sur les jardins, faussement attribuée à Mansart.



FIG. 246. — HOTEL DE CHALONS-LUXEMBOURG.

Portail de 1659.

Cl. Hachette.

Hôtels fameux du Marais. — L'hôtel de Châlons-Luxembourg (26, rue Geoffroy-l'Asnier) est fait d'un bâtiment à rez-de-chaussée et à un étage, entre cour et jardin, dont la construction en briques et pierres, à peine égayée de mascarons, de guirlandes et de monogrammes,

porte le signe exact du style Louis XIII. On y accède par un beau portail de 1659, aux pilastres ioniques à chute, dont le tympan nous offre une farouche tête de lion et un bel écusson (fig. 246). Une grande cour en hémicycle précède l'hôtel Salé (5, rue de Thorigny), dont le corps de logis principal comprend un rez-de-chaussée décoré de refends, de palmettes et de guirlandes, un étage, un attique, puis un immense fronton curviligne orné de chiens, de figures allégoriques, d'enfants et de guirlandes, où se détache un vaste motif en éventail (fig. 247-249). Des sphinx encadrent cette façade, attribuée à Le Vau, qui exprime la grandeur. En entrant 1 *ter*, rue des Coutures-Saint-Gervais, on admire, sur la façade qui donnait jadis sur les jardins, un fronton triangulaire orné de chiens, tandis que des enfants et de gros ailerons encadrent les courtes ailes. Derrière la porte cochère à mascarons et à refends, construite dans un renfoncement, s'ouvre l'hôtel d'Aumont (7, rue de Jouy), où Le Vau et Mansart auraient successivement travaillé (fig. 250-251). La façade sur la cour est ornée de triglyphes, de guirlandes et de têtes humaines. Dans l'ancienne façade sur

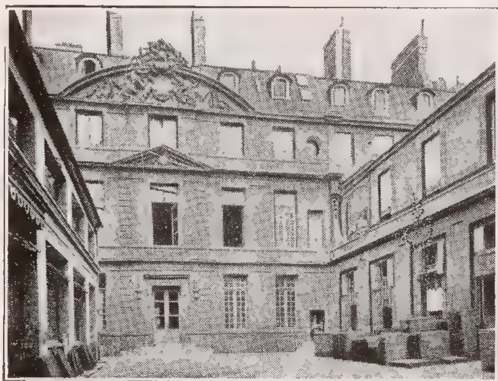


FIG. 247. — HOTEL SALÉ. FAÇADE PRINCIPALE.
(Époque de Mazarin.)
Cl. Hachette.



FIG. 248. — HOTEL SALÉ.
Le vestibule (époque de Mazarin).
Cl Hachette.

les jardins, nettement postérieure (10, rue des Nonnains-d'Hyères), se retrouvent les mêmes qualités de mesure et de simplicité.

L'hôtel Carnavalet. — Un protégé de Fouquet, Claude Boislève, enrichi dans les fournitures militaires, acquit en 1654 l'hôtel Carnavalet, et le fit remettre au goût du jour par Mansart de 1655 à 1661. L'architecte modifia la façade (sur la rue de Sévigné) en construisant un premier étage orné de pilastres ioniques accouplés, de bas-reliefs, et en surélevant les pavillons d'angle. Les bossages de la porte cochère devinrent vermiculés ; la Vigilance et la Fermeté, Minerve (sur la rue) et Flore (sur la cour) décorèrent la façade rajeunie. Les ailes de la cour furent aussi surélevées. Van Obstal représenta à l'aile gauche les quatre Éléments et sculpta (en bordure de la rue des Francs-Bourgeois) une allégorie relative au traité des Pyrénées (*la Sagesse et l'Amour ramenant la Paix et l'Abondance*). En somme, Mansart respecta le plan de l'hôtel et se contenta, pour satisfaire les caprices de son client nouveau riche, de faire exécuter une décoration assez lourde.



FIG. 249. — HOTEL SALÉ.
Vestibule et grand escalier (époque de Mazarin).

Cl. Hachette.

L'hôtel de Beauvais. — Vers 1655, la célèbre Mme de Beauvais se fit construire par Lepautre (68, rue François-Miron)

un curieux hôtel, très différent par son plan des demeures contemporaines (fig. 252). La porte cochère et la voûte d'entrée conduisent à un vestibule où huit colonnes doriques, ornées de métopes et de triglyphes, supportent une petite coupole. Du vestibule part un grand escalier corinthien, décoré d'amours, d'aigles, de chiffres entrelacés (C H B.). Pour profiter du terrain exigu,



Fig. 250. — Hotel d'Aumont, d'après une gravure ancienne.
(Époque de Mazarin.)

Lepautre abandonna le plan entre cour et jardin pour tout ordonner autour d'une petite cour intérieure. Au nord, les ordres ionique et corinthien superposés rehaussent trois étages, dont le dernier s'orne de beaux mascarons. Au sud, des massifs à refends abritent dans leur hauteur de grandes arcades et un entresol, tandis que des pilastres ioniques sont divisés en deux étages. Cet hôtel prouve que les artistes n'avaient pas encore la superstition du plan omnibus, et que les ordres pouvaient s'adapter aux conceptions architecturales les plus variées. La porte cochère de l'hôtel des Ambassadeurs de Hollande (47, rue Vieille-du-Temple) est ornée de vantaux largement sculptés et de deux bas-reliefs, dont l'un (1660) retrace l'histoire de Romulus et de Rémus (fig. 253). La cour, très étroite, accède au corps de logis principal, dont le rez-de-chaussée toscan et l'étage sont dominés par un fronton triangulaire que supportent quatre ange-

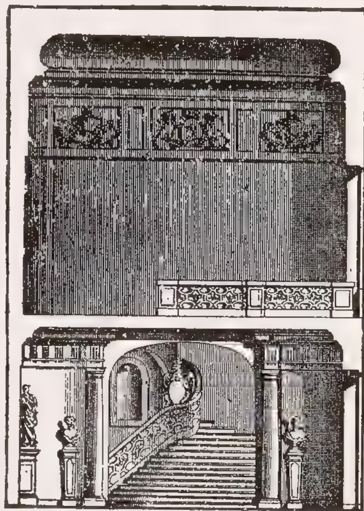


Fig. 251. — Hotel d'Aumont.
L'escalier, d'après une gravure ancienne (époque de Mazarin).

lots faisant figure de cariatides. Cette décoration un peu lourde surprend au temps de Mazarin. A l'hôtel de Villacerf (23, rue de Turenne), quatre hauts pilastres ioniques cannelés, puis quatre hauts pilastres corinthiens, dessinent la façade terminée par un fronton curviligne.



FIG. 252. — HOTEL DE BEAUVAIS, D'APRÈS UNE GRAVURE ANCIENNE. (Vers 1655.)

L'hôtel Lambert. — Les deux plus beaux monuments de l'architecture civile de ce temps sont l'hôtel Lambert et l'hôtel Lauzun. L'hôtel du président Lambert (2, rue Saint-Louis-en-l'Ile), élevé par Le Vau, reçut, sous la direction de Le Sueur et de Le Brun, une décoration éclatante, dont la plus grande partie a malheureusement disparu. Au fond d'une cour dorique, deux ordres superposés et un fronton forment la façade du grand escalier. Dans les deux ailes en façade sur le jardin, Le Vau sut inscrire dans des pilastres ioniques un rez-de-chaussée et un premier étage surmonté d'un attique : ce sont les formules qui seront chères à l'architecture de Louis XIV. La décoration intérieure consiste d'abord dans une galerie de 23 mètres de long sur 4 m. 87 de large, où Le Brun raconta (à la voûte) l'apothéose d'Hercule et son mariage avec Hébé. Le long des



FIG. 253. — HOTEL DES AMBASSADEURS.
Porte cochère (vers 1660).
Cl. Hachette.

murs, les douze travaux d'Hercule ont été sculptés par Van Obstal dans des médaillons qui surmontent des groupes d'enfants, des aigles et des cariatides alternés. Cet ensemble magnifique est proche parent de la Galerie Mazarine et de la Galerie Dorée — trop restaurée, hélas! — de la Banque de France. Tout le système décoratif qui sera exécuté par Le Brun à la Galerie d'Apollon et à la Galerie des Glaces s'annonce déjà dans cette galerie. Et dans les peintures décoratives de Le Brun, de Le Sueur ou de leurs élèves, dans ces casques, ces gloires et ces trophées, nous trouvons les futurs éléments de la sculpture sur bois qui allait connaître un si éclatant succès : l'hôtel Lambert forme la préface de l'art décoratif classique.

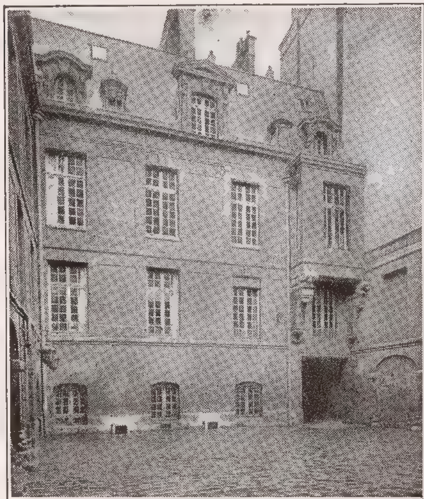


FIG. 254. — HOTEL LAUZUN.
Cour intérieure (époque de Mazarin).
Cl. Hachette.

L'hôtel Lauzun. — C'est à l'hôtel Lauzun (17, quai d'Anjou) qu'il faut se rendre pour retrouver dans ses moindres détails la magnificence somptueuse et la délicatesse exquise d'un vaste hôtel parisien de cette époque. L'architecture, par Le Vau, en est fort simple. Au delà d'une porte cochère, l'hôtel se compose de trois corps de bâtiments disposés autour d'une belle cour intérieure (fig. 254), fermée au quatrième



FIG. 255. — HOTEL LAUZUN.
Plafond à solives de la salle des gardes (époque de Mazarin).
Cl. Hachette.

côté par un mur plein. Chacun des bâtiments est fait d'un rez-de-chaussée aux arcades en plein cintre entre des pilastres toscans, puis de deux vastes étages séparés l'un de l'autre par un bandeau. Aux combles, des fenêtres à frontons complètent l'ensemble harmonieux et sobre. Au-dessus de la porte cochère, un cabinet de toilette fait saillie sur la façade intérieure et retombe sur de beaux lions accroupis (fig. 254).

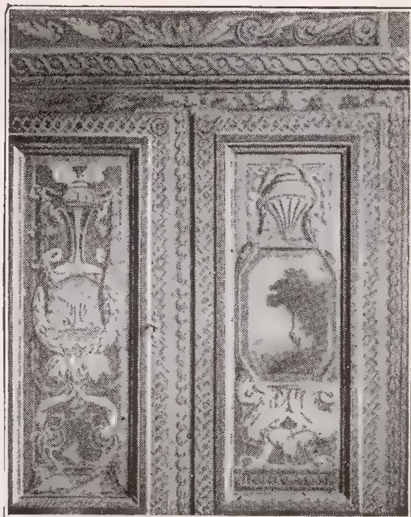


FIG. 256. — HOTEL LAUZUN.
Décoration de la petite pièce du premier étage (époque de Mazarin).
Cl. Hachette

Sa disposition intérieure. — Dans le corps de bâtiment ouest, l'escalier conduit aux appartements de réception. Au premier étage s'ouvre une vaste salle des gardes, décorée d'une immense cheminée, de portes sculptées en plein bois, couverte d'un plafond fait de longues solives apparentes et peintes (fig. 255). Cette salle conduit à une petite pièce dont le luxe suffirait à la réputation de l'hôtel. Peinte et sculptée depuis le plancher jusqu'au plafond, elle est décorée à hauteur d'homme d'une suite de charmants paysages de Patel (fig. 256), surmontés de portraits alternant avec des gerbes de fleurs. Des bâtons en zigzag, des guirlandes, des feuilles, des rinceaux et des oves sont peints sur

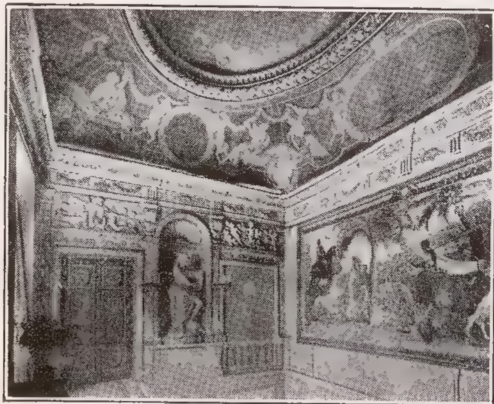


FIG. 257. — HOTEL LAUZUN.
Décoration du grand escalier (époque de Mazarin).
Cl. Hachette.

les boiseries. Une Cérès de Le Sueur décore le plafond, orné aux caissons latéraux d'amours et de masques tragiques. Cette petite chambre et l'escalier dérobé qui lui fait suite démontrent une fois de plus que le XVIIe siècle connut les pièces intimes et les dégagements faciles.

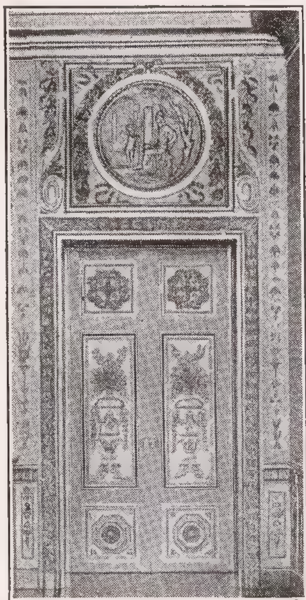


FIG. 258. — HOTEL LAUZUN.

Une porte du premier salon à l'étage supérieur (époque de Mazarin).

Cl. Hachette.

L'escalier et les salons. — A l'étage supérieur, l'escalier (fig. 257), dominé par les statues de Minerve et d'Apollon, est couronné par un plafond de Le Brun, *le Temps découvrant la Vérité,* dans une ceinture de grisailles. Ce plafond est soutenu par des pilastres doriques, parmi quatre bas-reliefs, une frise à guirlandes et triglyphes, et une corniche rehaussée de palmettes et de feuilles d'acanthe.

Quatre pièces se succèdent en enfilade : un premier salon, un salon de musique, une chambre à coucher et un boudoir, La beauté du salon réside dans ses portes où la peinture et la sculpture sont étroitement unies (fig. 258). Dans le salon de musique, les portes et les panneaux, dans lesquels s'enchâssent trois grandes toiles de Sébastien Bourdon, sont entourés par des aigles aux ailes déployées (fig. 259). Une frise d'amours, de guirlandes, de faunes et d'initiales entrelacées court sous le plafond, dominé par une composition de Le Brun, *le Triomphe de Vénus.*

La chambre à coucher et le boudoir. — Dans la chambre à coucher (fig. 260), de dimensions moyennes, qui renferme une alcôve, on peut étudier presque côte à côte le talent de Le Sueur et de Le Brun; au plafond de l'alcôve, la finesse de Le Sueur a représenté une galante allégorie du Sommeil ; au plafond de la chambre, la facilité un peu froide de Le Brun a raconté Diane et Endymion. Enfin, dans le boudoir, d'une

splendeur inouïe, au-dessus de glaces, de panneaux peints, de pilastres ioniques et de scènes mythologiques, Le Sueur a célébré Vénus et l'Amour, au centre d'une décoration à l'italienne faite de rinceaux et d'entrelacs.

L'incroyable richesse décorative de cet hôtel, dont les créateurs eurent toute licence pour dépenser l'argent sans compter, témoigne d'un luxe ornemental qui ne fut jamais dépassé. Cette demeure nous enseigne que la peinture décorative de Louis XIII et de Mazarin prenait pour thème la mythologie et les paysages aussi bien que les natures mortes. Elle nous révèle que les plafonds à solives ont pu cohabiter avec des plafonds entièrement peints. Elle nous montre enfin l'emploi simultané sur les panneaux de la peinture et de la sculpture. Plus nous avancerons dans l'art classique, plus nous verrons les peintres et les sculpteurs travailler séparément. Bientôt les pièces seront décorées de boiseries sculptées, et les peintures ne trouveront plus de place qu'aux trumeaux.

L'architecture religieuse devient l'architecture jésuite. — Tandis que l'architecture civile parvenait à concilier l'originalité avec le respect des disciplines antiques, l'architecture religieuse se mettait résolument à l'école de l'Italie et de l'idéal artistique des Jésuites. D'Henri IV à Mazarin, églises et chapelles nouvelles sont construites dans ce style qui fut propagé par la Compagnie de Jésus, et en particulier par le P. Martel Ange, ingénieur et architecte. Cet art, que nous nommons jésuite, répandit à Paris et en France l'image des églises romaines, telles que le Gésu.

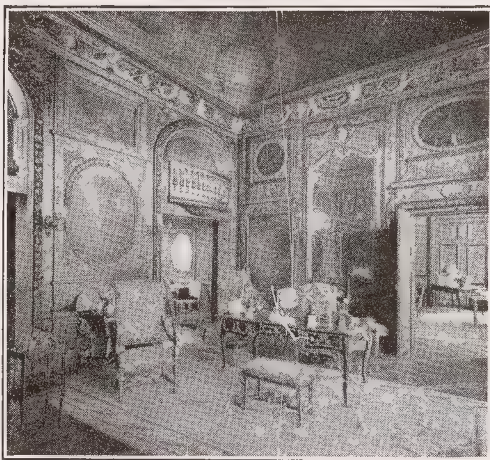


FIG. 259. — HOTEL LAUZUN.
Le salon de musique (époque de Mazarin).
Cl. Hachette.

Analyse des éléments du style jésuite. — A la vérité, le style jésuite — qui ne vise point à l'originalité, mais qui veut simplement être en harmonie avec l'idéal religieux ou artistique des fidèles du XVIIe siècle — puise ses matériaux à des sources diverses. Indifférent à l'art gothique, il n'en conservera pas moins, la plupart du temps, le plan des cathédrales médiévales.

Respectueux de l'antiquité, c'est à elle qu'il empruntera les éléments de sa construction et de sa décoration. Pénétré enfin de la doctrine classique, il veut donner aux fidèles une vision de beauté régulière et harmonieuse. Ainsi s'édifièrent, en moins de quarante années, tant d'églises dont les nefs en berceau, les transepts surmontés d'une coupole, les élévations latérales dominées par des arcs-boutants concaves, sont précédés d'une façade où les ordres antiques superposés sont maintenus par des ailerons, tandis qu'un dôme à hauteur variable domine l'ensemble de la construction. Sans doute ce style jésuite est monotone, car il a produit, comme en série, des églises moyennes conçues sur un modèle unique. Mais le Val-de-Grâce et le dôme des Invalides tiennent, grâce à leurs heureuses proportions, une aussi belle place que Saint-Martin des-Champs ou que Saint-Séverin. L'art jésuite fut surtout la manifestation d'une foi nouvelle, qui demande aux églises des dimensions moins grandioses, un décor moins réaliste, plus de confort pour les fidèles attentifs au sermon du prédicateur à la mode, plus d'emprunts à l'antiquité retrouvée. En outre, les coupoles et les chapelles latérales de ces édifices reçurent de nombreuses peintures qui allaient jouer dans l'église jésuite le même rôle que le vitrail dans la cathédrale gothique.

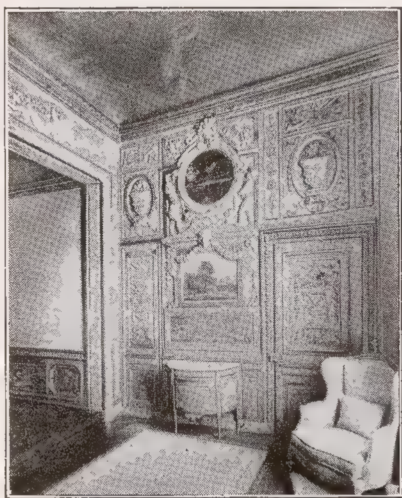


FIG. 260. — HOTEL LAUZUN.
Un panneau de la chambre à coucher (époque de Mazarin).
Cl. Hachette.

Les édifices gothiques sont accommodés au style nouveau. — Le style jésuite ne fut point aussitôt admis par tous les architectes parisiens. Les formules de la Renaissance avaient encore leurs fidèles, des édifices du XVI[e] siècle étaient inachevés, des églises gothiques demeuraient à restaurer. Le dédain pour les chefs-d'œuvre gothiques était déjà répandu. On acheva en 1621 la tour de Saint-Merry, commencée en style ogival, et on éleva à Saint-Leu-Saint-Gilles, en 1617, le chœur et ses chapelles rayonnantes. A Saint-Germain-des-Prés, le portail principal fut masqué par le hideux porche actuel ; la nef reçut en 1644 une voûte dont les nervures retombaient sur des piliers composites, les croisillons du transept furent défigurés. Les lourds ailerons extérieurs donnent la mesure de cette dégradation (fig. 261). A Notre-Dame, le vœu de Louis XIII qui, en 1638, avait consacré la France à la Vierge et pris l'engagement solennel de refaire le chœur, constituait pour la vieille église une lourde menace : la cathédrale eut un sursis, car le vœu de Louis XIII ne fut exécuté qu'à partir de 1699. A Saint-Laurent, la nef et le transept furent



FIG. 261. — SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS. Additions du règne de Louis XIII. *Cl. Hachette.*

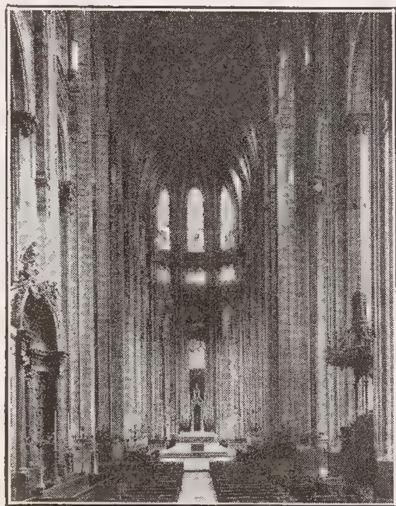


FIG. 262. — SAINT-EUSTACHE. La nef (règne de Louis XIII). *Cl. Hachette.*

voûtés (1655-1659) d'ogives à longues clefs historiées et pendantes, dans la stricte tradition de l'art flamboyant. Mais, en 1654, Lepautre et peut-être Blondel furent chargés d'agrandir le chœur et de le remettre au goût du jour en y plaquant des piliers et des pilastres corinthiens. A la même époque, on éleva le portail nord du transept, où des pilastres ioniques, encadrant des angelots dans le tympan, sont dominés par un fronton triangulaire, d'où sort un buste de Dieu au milieu de chérubins. Le style classique et les survivances gothiques coexistent donc à Saint-Laurent.

Achèvement des édifices Renaissance. Saint-Eustache. — Dans le premier quart du siècle, le chœur et les chapelles latérales de Saint-Médard furent achevés en style Renaissance, tandis qu'à Saint-Nicolas-des-Champs, les chapelles du chevet reçurent une vaste décoration picturale faite de motifs empruntés à l'Évangile. A Saint-Eustache, où les travaux étaient sans doute interrompus depuis 1580, le travail reprit en 1602. Après la chapelle Saint-Vincent de Paul (1609), François Petit et Charles David entreprirent la façade (1615), puis la nef (fig. 262), les bas-côtés et les chapelles latérales nord (1617). L'église fut achevée par le chœur (1623-1632), les voûtes du transept (1634) et de la nef (1637). Le 26 avril 1637, l'archevêque de Paris consacra l'église, à laquelle il ne manquait plus que le croisillon nord et son portail, terminés en 1640. La construction de Saint-Eustache souffrit donc des lenteurs, des arrêts, mais, de François Ier à Louis XIII, l'église fut établie suivant le plan même de ses créateurs et elle forme un ensemble d'une magnifique unité. Ses proportions imposantes (106 mètres de



FIG. 263. — SAINT-GERVAIS.
Les charniers (règne de Louis XIII).
Cl. Hachette.

long, 44 mètres de large, 33 mètres de hauteur sous voûte) en font la plus vaste église de la Renaissance, et une rivale, par les dimensions, de Notre-Dame. L'intérêt exceptionnel de l'église réside dans l'harmonie de ses diverses parties, toutes intimement soudées les unes aux autres, sans solution de continuité, et dans l'exécution, en plein XVIIe siècle, de voûtes d'ogives à liernes, à tiercerons et à clefs pendantes couronnant des travées faites d'ordres superposés.

Persistance à Saint-Eustache des données Renaissance sur un plan gothique. — Malgré l'habileté de l'exécution, la réalisation de ce plan démontre qu'un cadre d'inspiration gothique n'est pas fait pour recevoir des formes antiques. La leçon fut comprise des architectes, puisque Saint-Eustache est la seule église parisienne qui nous présente ce singulier compromis. Le rapprochement du gothique et du style Renaissance s'accomplit plus aisément à l'extérieur de l'église, où des pilastres doriques ou ioniques, des mascarons ou des têtes d'anges voisinent avec des arcs-boutants à double volée, des contreforts et des gargouilles.



Fig. 264. — Le dome de l'église des Carmes (1613-1620).
Cl. Hachette.

Achèvement de Saint-Étienne-du-Mont. — A Saint-Étienne-du-Mont, on construisit des charniers en 1605 et on acheva le jubé en élevant de chaque côté de ses escaliers tournants deux portes imposantes qui s'ouvrent sur le chœur. En style dorique, chacune d'elles comprend un cartouche avec des anges, puis un fronton triangulaire coupé au sommet par la médiocre statue d'un jeune homme assis. Faisant contraste avec l'originalité du jubé et de sa balustrade, ces portes lourdes et froides ne sont qu'un plagiat de la Renaissance italienne. Par contre, le portail principal (1606-1622) atteste l'effort des architectes pour créer dans le goût de la Renaissance quelque

morceau d'apparence nouvelle (planche VII, A). Cet ensemble est fait de grands frontons superposés en retrait l'un sur l'autre qui forment chacun comme un portail distinct. La façade est plaisante par la succession rapide de trois plans superposés, et par la richesse d'une ornementation dans la tradition française du XVIe siècle. Entre 1612 et 1622, l'église s'enrichit encore de douze peintures sur verre, inspirées de gravures du XVIe siècle, et consacrées à des allégories tirées de l'histoire parisienne (n° 1, *Miracle de l'église des Billettes*) ou à l'Ancien et au Nouveau Testament. Installés aujourd'hui dans la chapelle des catéchismes, ces émaux constituent un précieux ensemble de l'art des verriers du XVIIe siècle, dont la production fut insignifiante. Le plus célèbre d'entre eux (n° 10) est consacré au *Pressoir mystique*. Un abîme sépare cette imagerie banale des vitraux du XVIe siècle et du moyen âge dont nous avons au passage signalé les épaves. Enfin, la grande chaire de 1651, portée par un Samson exubérant, est ornée de Vertus et de scènes de la vie de saint Etienne. Cet ouvrage révèle le double attachement de l'art de 1651 à la Renaissance (pilastres, guirlandes, angelots) et à l'héritage du moyen âge (scènes de la vie de saint Étienne).



FIG. 265. — INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE DES CARMES (1613-1620).
Cl. Hachette.

Le portail de Saint-Gervais. — Par contre, c'est l'art classique affranchi de toute réminiscence gothique, c'est l'antiquité traitée à la française qui s'étale au portail de Saint-Gervais, exécuté de 1616 à 1621 sur les dessins de Clement Métezeaux (planche VII, B). Quatorze marches accèdent à cette façade où les ordres dorique, ionique et corinthien sont superposés.

A l'étage dorique, quatre groupes de deux colonnes cannelées encadrent une grande porte aux vantaux sculptés et deux portes basses. La même disposition se retrouve à l'étage ionique, où une baie en plein cintre et deux niches à statues s'insèrent entre les colonnes cannelées. Enfin, à l'étage corinthien, une baie en plein cintre et deux groupes de colonnes cannelées sont couronnés par un fronton curviligne. Ce monument constitue la plus ancienne façade d'église parisienne où l'architecte ait employé la superposition des ordres. Il tient ainsi plus de place dans l'histoire de l'art que le curieux charnier (fig. 263) et la chapelle dite de Scarron, élevés dans la première moitié du XVIIe siècle.

Les premières églises parisiennes à dôme. — Les diverses églises que nous venons d'étudier révèlent les incertitudes de l'art religieux parisien au temps de Louis XIII. Lorsque les Jésuites vinrent élever à Paris des églises à nefs, à berceaux à coupoles, elles furent aussitôt jugées remarquables. On répéta à l'infini la superposition des ordres, mise à la mode par le portail de Saint-Gervais. De là, tant d'églises semblables les unes aux autres qui couvrirent Paris, de Louis XIII à Louis XIV. L'église romaine du Gésu, commencée par Vignole, présentait, sur un plan cruciforme, un dôme dont l'agencement et les proportions faisaient l'admiration. C'est vers l'imitation de ce dôme qu'allaient tendre désormais les efforts des architectes parisiens. A Saint-Joseph des Carmes (1613-1620), un timide dôme de bois et de plâtre (fig. 264) où l'histoire du prophète Elie est peinte dans la coupole, surmonte une petite

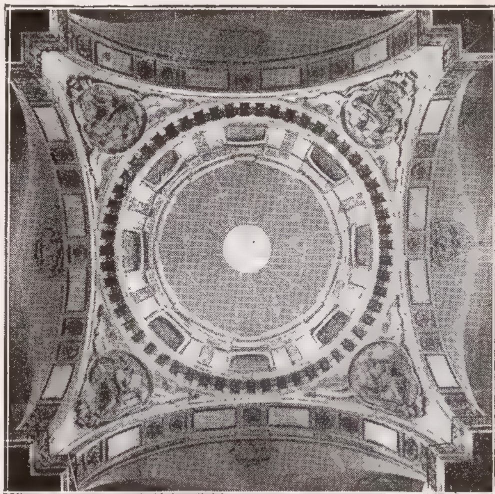


FIG. 266. — COUPOLE DE SAINT-PAUL SAINT-LOUIS (1627-1641).
Cl. Hachette.

église dont la nef sans bas côté est flanquée de chapelles latérales (fig. 265). Cette chapelle et les bâtiments qui l'entourent évoquent le couvent modeste d'une petite ville italienne, mais le dôme est le plus ancien que nous ayons conservé.

Le dôme de Saint-Paul-Saint-Louis. — La maison professe des Jésuites, Saint-Paul-Saint-Louis, reçut de 1627 à 1641, par les soins des PP. Martel Ange et François Derrand, des proportions grandioses. En forme de croix latine, l'église n'a pas de bas côté ; ses chapelles latérales s'ouvrent directement sur la nef, voûtée en berceau, par de grandes arcades en plein cintre, retombant sur des pilastres corinthiens. Dans chacune des quatre travées de la nef, des tribunes aux balustrades ajourées faisant le tour de l'église sont surmontées d'un lourd entablement en saillie, puis de hautes fenêtres. Des rosaces ou des angelots décorent les doubleaux de la voûte. Architecture pompeuse, décoration surabondante de rinceaux et de têtes d'anges sont encore surpassées par la vaste coupole du transept : quatre pendentifs ornés de figures des évangélistes supportent une corniche et un balcon au-dessus desquels seize pilastres encadrant huit baies sont dominés par la coupole que termine un petit lanternon (fig. 266). A l'extérieur, s'élève un portail surchargé où l'ordre corinthien, puis l'ordre composite, règne dans les trois étages. En comparant cette façade avec celle de Saint-Gervais, on saisira à quel point l'art jésuite est factice. A Saint-Gervais, la façade est en liaison avec l'église, car elle éclaire la nef et s'unit à elle. A Saint-Paul-Saint-Louis, la façade n'est faite ni pour éclairer, car les baies sont aveugles, ni pour mettre l'édifice en valeur, car les trois étages masquent le dôme octogonal (fig. G).

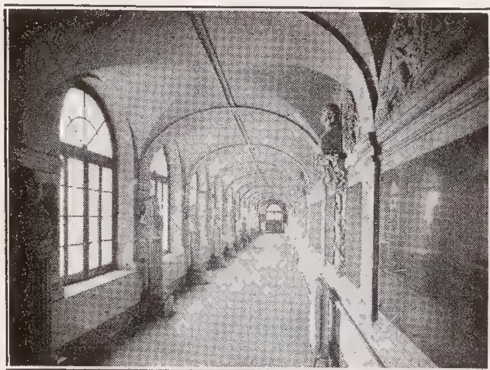


FIG. 267. — CLOITRE DU VAL-DE-GRACE. (Époque d'Anne d'Autriche.)
Cl. Hachette.

FAÇADES D'ÉGLISES PARISIENNES DU XVII[e] SIÈCLE.



A, SAINT-ÉTIENNE-DU-MONT.
(1606-1622.)
Cl. Hachette.



B, SAINT-GERVAIS.
(1616-1621.)
Cl. Hachette.



C, LA SORBONNE, FAÇADE OUEST.
(Après 1635.)
Cl. Hachette.



D, LE VAL-DE-GRACE.
(Règne de Louis XIV.)
Cl. Hachette.

Le temple Sainte-Marie et l'église de la Sorbonne. — C'est une église romaine, Notre-Dame de la Rotonde, que François Mansart imita en élevant (1632-1634) Notre-Dame des Anges, chapelle du couvent de la Visitation Sainte-Marie, l'actuel temple Sainte-Marie. Sur plan cruciforme, l'édifice nous intéresse par un dôme massif que soutiennent huit larges contreforts entre lesquels court une frise d'aigles, de guirlandes et de fruits. Et c'est la double influence du portique du Panthéon et du dôme de Saint-Pierre de Rome qui inspira Jacques Lemercier à l'église de la Sorbonne, fondée par Richelieu (depuis 1635). La façade ouest, sur la place de la Sorbonne, est faite de la superposition du corinthien et du composite, surmontée d'un fronton triangulaire et maintenue par des ailerons (planche VII, C). Cette réduction de Saint-Paul-Saint-Louis est le prototype de la façade jésuite. Par contre, la façade nord, sur la cour de la Sorbonne, a plus d'originalité (fig. H). Au sommet d'un large perron, dix magnifiques colonnes corinthiennes supportent une architrave et un fronton triangulaire où de lourdes guirlandes entourent un écusson. De part et d'autre du portique, en liaison avec les arcs-boutants concaves, une balustrade ajourée supporte des statues. L'ensemble est complété par quatre statues en retrait du fronton, puis par le croisillon de l'église rehaussé de pots et d'une horloge. Dépassant par ses proportions les dômes des Carmes et du temple Sainte-Marie, le dôme de la Sorbonne est exactement construit sur le plan de Saint-Paul-Saint-Louis. Il est entouré de quatre élégants clochetons d'angle, surmonté d'un lanternon bien ajouré ; deux étages de lucarnes aèrent sa calotte. Cette facade nord, un peu théâtrale, mais élégante, fut



FIG. 268. — VAL-DE-GRACE.
Vue des bâtiments monastiques (époque d'Anne d'Autriche).
Cl. Hachette.

admirée et imitée au cours du siècle : son influence se retrouve au Val-de-Grâce, à l'Assomption et à Saint-Louis des Invalides.

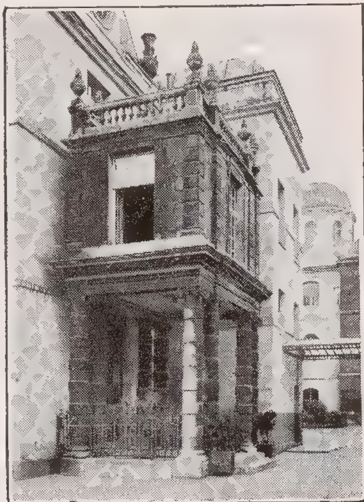


Fig. 269. — Val-de-Grace.
Appartements d'Anne d'Autriche.
Cl. Hachette.

L'abbaye du Val-de-Grâce. — Il ne nous reste rien des bâtiments qui entouraient l'église de la Sorbonne. Nous avons conservé au Val-de-Grâce, non seulement une église célèbre, achevée sous le règne de Louis XIV (planche VII, D), mais encore une suite admirable de bâtiments monastiques, à peu près tels qu'ils furent édifiés au temps d'Anne d'Autriche. Le monastère, auquel travaillèrent Mansart, Lemercier, Le Muet, Le Duc, comprend une église qui communique par la chapelle Saint-Louis (ancien chœur des religieuses) avec le beau cloître (fig. 267) dont les quatre galeries sont recouvertes de voûtes d'arête faites de berceaux elliptiques. Le cloître est surmonté d'un étage aux baies en plein cintre, d'un second étage aux baies allongées et étroites, puis de combles dont les fenêtres s'ornent de frontons (fig. 268). La vie du couvent se déroulait dans ce quadrangle. La cuisine de l'hôpital a pris la place de la salle capitulaire, et le musée a élu domicile dans l'ancien réfectoire. A l'est, ces bâtiments monastiques dominent les beaux jardins



Fig. 270. — Chapelle des Incurables.
Hôpital Laënnec (1633).
Cl. Hachette

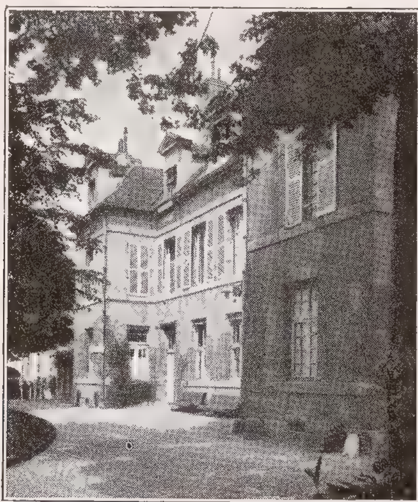


FIG. 271. — PORT-ROYAL DE PARIS.
Un pavillon Louis XIII.
Cl. Hachette.

par une majestueuse façade : le rez-de-chaussée, les deux étages, les fenêtres des combles maintenues par de petits ailerons sont dominés par un immense fronton curviligne, orné d'armes et d'écussons. Au centre, la façade s'ouvre par une porte, à deux battants, rehaussée d'un balcon et de lourdes consoles, et elle est flanquée à chacun de ses angles d'un pavillon. A l'angle nord, des colonnes ioniques et baguées formant porche (fig. 269) soutiennent une élégante fenêtre entre des pilastres. On retrouve là dans une petite pièce le souvenir, très effacé, des appartements qu'Anne d'Autriche s'était installés parmi les religieuses.

Renaissance de l'idéal religieux dans la première moitié du XVIIe siècle. — Ainsi, c'est bien une nouvelle formule d'architecture religieuse qui apparaît dans le Paris du XVIIe siècle. Sa diffusion fut facilitée par le nombre prodigieux d'églises et de couvents parisiens alors créés, tant était fervente l'ardeur catholique dont le cardinal de Bérulle, saint Vincent de Paul et les Jansénistes furent les initiateurs. On ne comptait pas moins, sous Louis XIII, d'une trentaine de nouveaux couvents. Saint-Jean-Saint-François, Sainte-



FIG. 272. — FAÇADE DE LA CHAPELLE DE PORT-ROYAL (1647).
Cl. Hachette.

Elisabeth, Saint-Jacques du Haut Pas, Saint-Sulpice, Saint-Roch, Notre-Dame des Victoires, Notre-Dame du Chardonnet furent entrepris durant cette période. La plupart des monastères du règne de Louis XIII ont disparu. Il ne subsiste plus une pierre de la maison des Lazaristes où prêchait saint Vincent de Paul. La nef corinthienne de l'Oratoire, élevée par Clément Métezeau et Jacques Lemercier (1621-1630), a été fréquemment remaniée. Le pittoresque emploi, à l'extérieur, de clochetons d'angle, de sobres ailerons et de toits à forte pente donne à cette petite église une physionomie mi-religieuse, mi-civile. Sur la rive gauche, l'hôpital des Incurables, devenu l'hôpital Laënnec, a gardé une belle cour aux façades de briques et de pierres, aboutissant à une chap elle fondée en 1663 (fig. 270). Vestiges du couvent des Augustins de Marguerite de Valois, deux chapelles demeurent englobées dans les bâtiments modernes de l'École Nationale des Beaux-Arts. Ce qui reste des Bénédictines du Calvaire, fondées par Marie de Médicis, fait partie du Petit Luxembourg, devenu la résidence officielle du Président du Sénat. Le cloître a été transformé en jardin d'hiver, et la façade de la chapelle (en retrait sur le n° 19 de la rue de Vaugirard) a conservé les tâtonnements pittoresques du style Louis XIII. Dans la pieuse rue Saint-Jacques, une porte et deux bâtiments (n°s 282, 284) forment les épaves mélancoliques de la célèbre retraite des Carmélites, où l'infortunée Louise de La Vallière était venue se réfugier.



FIG. 273. — INTÉRIEUR DE LA CHAPELLE DE PORT-ROYAL (1647).

Cl. Hachette.

Le pèlerinage à Port-Royal. — Pour retrouver l'émotion mystique qu'exhale une petite communauté qui fut un des foyers les plus ardents de la vie religieuse, c'est à Port-Royal, l'actuelle Maternité, qu'il faut pénétrer. Les maisons qui abri-

taient les amis des Jansénistes sont encore debout. Ce sont de beaux pavillons Louis XIII, en pierre de taille, campés contre la face orientale de la chapelle, et en bordure de la rue Saint-Jacques (fig. 271). Le cloître, sans ornements, est demeuré presque intact : il est dominé (côté sud, à l'extérieur) par la masse austère des bâtiments monastiques. La chapelle élevée par Lepautre (1647) a peu changé (fig. 272-273). Conçue dans une sobriété que les Jansénistes réclamaient, elle a conservé, dans l'ancien chœur des religieuses, la grille au voile noir derrière laquelle tant de femmes admirables invoquaient Dieu. C'est dans cette chapelle aussi que Pascal vint prier. Les rumeurs de la grande ville aux 400 000 habitants s'éteignaient au seuil de cette retraite. Et pourtant nul lieu n'évoque si exactement le Paris de Louis XIII et de Mazarin, avec ses luttes morales, ses drames de conscience et ses miracles de la foi.

CHAPITRE III

Paris et le règne personnel de Louis XIV (1661-1715).

Louis XIV et Paris. — Il n'y a pas de solution de continuité, dans l'histoire de l'art parisien, entre l'époque de Mazarin et le règne personnel de Louis XIV. Le même idéal, les mêmes tendances, représentés souvent par les mêmes artistes, caractérisent les deux périodes. On a fait justice des assertions qui nous montraient Louis XIV tout entier aux embellissements de Versailles et indifférent aux transformations de Paris. Sans doute, le souvenir des temps troublés de la Fronde incita Louis XIV à préférer Versailles à sa capitale. Sans doute, malgré les efforts de Colbert, les travaux du Louvre ne furent point conduits avec la diligence que le ministre souhaitait. Mais le règne personnel de Louis XIV a pourtant doté Paris de quelques-uns de ses monuments les plus célèbres. C'est pour la gloire du roi, visant souvent à surpasser celle de Dieu, c'est pour les désirs de magnificence des grands seigneurs, que la colonnade du Louvre, les Invalides ou le Palais Soubise furent

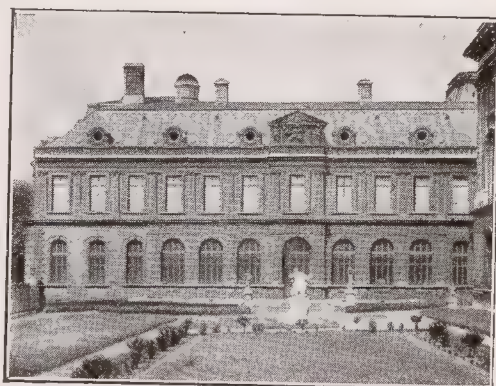


Fig. 274. — Vue extérieure de la galerie d'Apollon.
(xvie et xviie siècles.)
Cl. Hachette.

élevés. Sous le règne personnel de Louis XIV, les transformations artistiques et topographiques de Paris continuèrent, grandioses.

Le Louvre. — La galerie d'Apollon. — Vers 1661, le Louvre était encore fort loin d'être achevé : des reliques féodales s'y mariaient aux bâtiments de Lescot et de Lemercier. En février 1661, un incendie détruisit à la Petite Galerie le premier étage construit par Henri IV. Louis XIV fit aussitôt refaire la construction et chargea Le Brun de la décoration. Ce fut la galerie d'Apollon (fig. 274).



Fig. 275. — Vue extérieure de la galerie d'Apollon.
(Règne de Louis XIV.)
Cl. Hachette.

A l'extérieur, la fenêtre du rez-de-chaussée s'enrichit, entre des pilastres de marbre et de pierre, d'une belle grille, de peintures, de marbres et de dorures (fig. 275). A l'intérieur, Le Brun, dans la plénitude de son talent abondant et facile, célébra Apollon dirigeant le char du Soleil et protégeant les Lettres et les Arts. Sous la transparence de l'allégorie, les courtisans devinaient sans peine que cet hymne était consacré à la gloire du Roi-Soleil. Pour que le cadre fût digne de ses peintures, Le Brun appela à la rescousse les meilleurs artistes de son temps, tels que les sculpteurs Marsy et Girardon, le décorateur Monnoyer. Comme à l'hôtel Lambert, la moindre surface de la galerie devait être richement ornée (fig. 276). Mais, malgré vingt ans de travail, Le Brun ne put l'achever : l'ensemble fut terminé et complètement restauré sous la direction de Duban, en 1848. Nous ne pouvons donc juger la galerie telle qu'elle existait vers 1680. Le *Triomphe de Vénus et d'Amphitrite*, peint par Le Brun dans la voussure la plus voisine du Salon carré, donne une idée des excellentes compositions que son pinceau sut imaginer. Mais à regarder

avec attention la galerie d'Apollon, on conçoit qu'il était impossible d'obtenir, par le concours d'artistes choisis, une ornementation générale plus somptueuse et plus abondante.

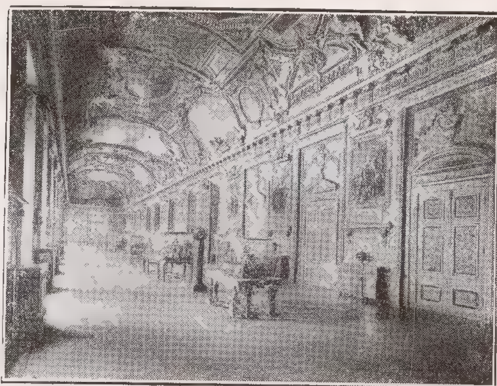


Fig. 276. — Vue intérieure de la galerie d'Apollon.

(Règne de Louis XIV et deuxième République.)

Cl. Hachette.

Les projets de colonnades. — En 1661, Le Vau, chargé depuis 1659 de continuer les travaux du Louvre, travaillait à la construction de l'aile orientale qui fut achevée (sur la cour) en 1664. Au centre de l'aile sud, en bordure de la Seine et face au Collège des Quatre Nations, dont la construction lui avait été confiée, Le Vau éleva une majestueuse façade d'ordre colossal flanquée de trois pavillons à dômes (fig. 277). Cette façade déplut : les divers travaux de Le Vau furent jugés insuffisants. Et en 1664 on fit appel, pour achever le Louvre, au plus célèbre architecte de l'Italie, le cavalier Bernin. Celui-ci fit en France, en 1665, un court séjour, et fatigua la cour de son verbiage. Il proposa, pour terminer l'aile orientale, une façade extérieure (fig. 278) dont la première pierre fut posée (17 octobre 1665), et repartit en Italie, bien récompensé de ses peines, sans se douter que Louis XIV et Colbert étaient résolus à ne point exécuter ses projets.

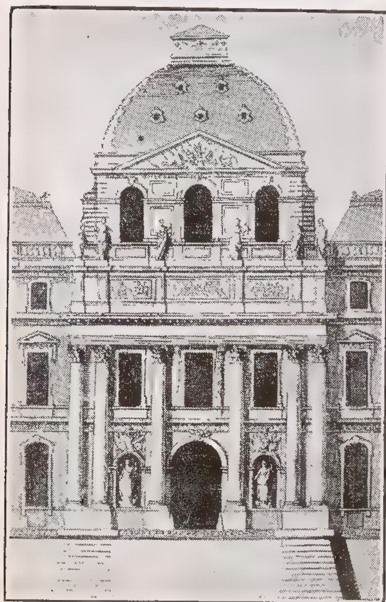


Fig. 277. — Ancienne aile sud du Louvre.

(Le Vau, vers 1664.)

Cl. Hachette.

Les auteurs de la colonnade. — La façade du Bernin, directement inspirée de l'architecture italienne de la Renaissance, n'eût constitué qu'un placage artificiel sur l'aile orientale. Son toit plat, ses terrasses, ses pièces obscures étaient déplacés

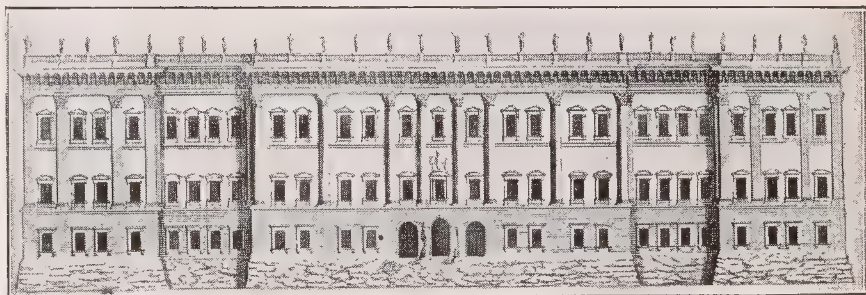


FIG. 278. — PROJET DU BERNIN POUR L'ACHÈVEMENT ORIENTAL DU LOUVRE.

dans la capitale du roi de France. On souhaitait donc quelque solution meilleure. De 1667 à 1673, le gros œuvre de la colonnade du Louvre fut exécuté. Qui en fut l'auteur : Claude Perrault ou Le Vau? Le XVIIe siècle disait Le Vau ; le XIXe siècle répondit Perrault. La question demeure discutée. Si les dessins furent de Le Vau, la mise en œuvre et la direction des travaux furent entièrement confiées à Perrault. Quel qu'en soit l'auteur, la colonnade présente la plupart des défauts dont on avait fait grief à la façade du Bernin.

Analyse de l'œuvre. — Cette colonnade fameuse (fig. A) comprend au rez-de-chaussée un vaste soubassement avec de hautes fenêtres à mascarons et une frise, puis un immense étage corinthien couronné d'un toit plat à balustrade. Elle se divise en trois pavillons, un au centre dominé par un fronton triangulaire, puis deux aux angles. De chaque côté de l'avant-corps central se détachent six grandioses paires de colonnes corinthiennes, formant un colossal péristyle en arrière duquel s'ouvrent d'immenses fenêtres à plates-bandes ornées d'un fronton triangulaire et de consoles, puis de cartouches entourés de guirlandes. Les pavillons extrêmes sont cantonnés de pilastres corinthiens flanquant deux fenêtres à plates-bandes autour d'une grande ouverture en plein cintre. La colonnade fut élevée au prix des plus grandes difficultés. Pour

édifier le fronton central, il fallut créer une puissante machinerie et hisser les pierres par la force de treuils vigoureux. Pour que les colonnes corinthiennes fussent en état de soutenir les lourds plafonds de pierre, on disposa une immense armature sur laquelle toute la colonnade — colonnes, entablement, claveaux — fut greffée : on a pu dire que cette façade annonçait l'architecture métallique du XIXe siècle.

Sa valeur esthétique. — En surmontant victorieusement tant de difficultés techniques, Perrault oublia que cette colonnade était destinée à servir de façade orientale au nouveau Louvre. La colonnade reçut de telles proportions qu'il fallut surélever la façade correspondante de la cour intérieure. Bien plus, ce toit plat et sans cheminée constituait une grave erreur sur les bords de la Seine ; bouchée par le pavillon central, la colonnade ne pouvait pas servir de lieu de promenade, et les salles mal éclairées qui s'élevaient en arrière du péristyle



Fig. 279. — Façade sud du Louvre.
(Perrault, règne de Louis XIV.)
Cl. Hachette.

étaient pratiquement inhabitables. M. H. Lemonnier a montré que la colonnade n'est qu'un décor artificiellement plaqué sur le Louvre de Lescot et de Lemercier, qu'une œuvre d'abstraction où les théories italo-antiques sont appliquées à la lettre.

Si ce décor est harmonieux, il est pourtant plus italien que français. Et, puisque la colonnade a fait école, on l'a trop souvent considérée comme le plus beau spécimen de notre art national au temps de Louis XIV : c'est une singulière méprise.

Perrault et la façade sud du Louvre. — La tradition artistique de la France a été plus respectée dans les façades extérieures nord et sud élevées par Perrault. La construction de la colonnade entraîna la démolition de la façade de Le Vau, avec laquelle elle ne se raccordait ni par les proportions, ni par le style. Perrault doubla d'abord en largeur toute l'aile sud — il est facile de saisir ces transformations en parcourant, au rez-de-chaussée actuel du musée, la double rangée parallèle des salles antiques — et construisit une façade qui se reliait exactement avec la colonnade (fig. 279). Malheureusement, à l'extrémité ouest, où la nouvelle façade devait se rattacher à la Petite Galerie, Perrault ne put éviter un fâcheux renfoncement, preuve tangible du hiatus existant entre le Louvre du XVIe et celui du XVIIe siècle (fig. 280). Cette façade sud, sobre et nue, comprend un rez-de-chaussée, — soubassement à fenêtres, — puis deux étages de fenêtres entre des pilastres corinthiens. Un avant-corps à fronton (fig. 281) se détache au milieu de cette façade couronnée d'un toit plat à balustrade. Perrault s'était efforcé là d'imiter par quelques détails, en particulier à la frise du rez-de-chaussée et aux fenêtres, les bâtiments déjà anciens auxquels sa façade se reliait.

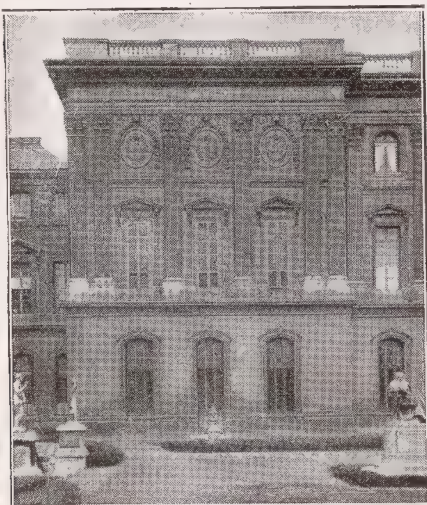


FIG. 280. — LIAISON DE LA FAÇADE SUD AVEC LE LOUVRE DU XVIe SIÈCLE.
Cl. Hachette.

La façade nord. — Mais c'est surtout à la façade nord que Perrault, éliminant colonnes ou pilastres, répudia ces conceptions

savantes pour élever un ensemble architectural conforme à l'idéal habituel des contemporains.

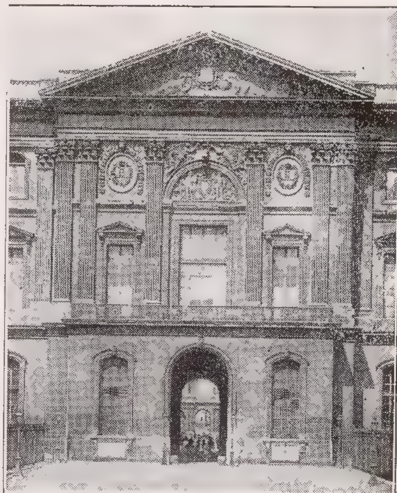


Fig. 281. — Avant-corps de l'aile sud du Louvre.
(Perrault, règne de Louis XIV.)
Cl. Hachette.

Grâce à des saillies judicieusement marquées au pavillon central et aux extrémités, grâce à l'emploi habile de refends, Perrault préserva cette élévation de la monotonie solennelle qui caractérisait le reste de ses constructions. Bien éclairée à ses trois étages par des fenêtres élégamment dessinées, vigoureuse et habitable, cette partie du Louvre nous montre à quel point l'art classique pouvait être à la fois français et magnifique. Il est impossible de regarder cette façade sans songer aux constructions contemporaines des Invalides ou de la Salpêtrière (fig. 282).



Fig. 282. — Soubassement de l'aile nord du Louvre.
(Perrault, règne de Louis XIV.)
Cl. Hachette.

Le Louvre demeure inachevé. — Perrault devait encore surélever dans la cour intérieure du Louvre les ailes est et nord, dont la hauteur, depuis la construction de la colonnade, était insuffisante. Ces constructions demeurèrent inachevées. En 1680, les travaux s'arrêtèrent ; l'argent manquait. Les pensées de Louis XIV étaient tournées vers le nouveau palais de Versailles, et le Louvre resta inhabité. Aménagement intérieur des apparte-

ments, sculptures des façades, couverture des toits, tout demeura en suspens. Et le Louvre fut longtemps, suivant les contemporains, comme une boîte sans couvercle, où la pluie et les intempéries détérioraient lentement les façades inachevées et les salles ouvertes à tous les vents. Ainsi le règne de Louis XIV recula encore la conclusion des travaux engagés depuis le règne de François Ier. Si l'œuvre de Le Vau n'avait pas été brusquement interrompue par l'entrée en scène du Bernin, le Louvre eût été promptement terminé. Le Vau aurait doté Paris d'un monument plus homogène que le décor théâtral auquel Perrault consacra sa science de théoricien.



FIG. 283. — FAÇADE DE LA BIBLIOTHÈQUE MAZARINE.
(Règne de Louis XIV.)
Cl. Hachette.

Le collège des Quatre Nations. — L'œuvre de Louis XIV au Louvre fut complétée par les transformations que Le Nôtre, le jardinier de l'intelligence, fit subir dès 1664 aux allées et aux parterres des Tuileries, ainsi que par le tracé des Champs-Élysées. Parallèlement à la Seine, la façade nouvelle de Perrault eut pour vis-à-vis le collège des Quatre Nations, que les héritiers de Mazarin avaient fondé pour soixante jeunes gentilshommes. Le Vau y travailla de 1662 à 1670, et son œuvre fut achevée par Dorbay et Lambert (1673 à 1677). Ce collège, devenu le palais de l'Institut depuis 1805, est disposé face à la Seine en un vaste hémicycle. Une chapelle surmontée d'un dôme est au centre de deux corps de bâtiment en quart de cercle qui se terminent à chaque extrémité par un pavillon trapu et carré. La chapelle, transformée à l'intérieur, est une production courante du style jésuite. Les sculptures qui décoraient sa façade à portique ont disparu, et le tombeau de Mazarin, par

Coysevox, Le Hongre et Tuby, qu'elle abritait, se trouve aujourd'hui au Louvre. Sur chacun des pavillons d'angle sont plaqués six pilastres corinthiens surmontés à la base du toit en pyramide d'une balustrade avec des pots à feu. Les bâtiments en quart de cercle sont faits de pilastres ioniques, de pilastres corinthiens, et d'une balustrade ajourée à la base du toit. Dans la première cour, où se trouve la bibliothèque Mazarine, deux groupes de quatre pilastres corinthiens se font face et supportent deux vastes frontons décorés d'allégories (fig. 283). Dès l'achèvement du monument, les critiques ne manquèrent point d'en blâmer l'ordonnance. On jugea généralement que les pavillons d'angle masquaient la vue et coupaient la perspective des quais : le XVIIIe siècle songea même à les démolir. Ce sont au contraire ces pavillons d'angle et cette façade concave qui nous apparaissent, malgré l'emploi inutile des ordres, moins monotones et moins factices que tant de constructions du règne de Louis XIV.

Libéral Bruant et l'hôtel des Invalides. — L'hôtel des Invalides est à la fois le plus vaste ensemble monumental et l'édifice le plus représentatif de l'architecture parisienne au temps de Louis XIV. Créé par ordonnance royale du 24 mai 1670, exécuté par Libéral Bruant (sauf l'église du Dôme, 1679-1706) entre 1671 et 1676, l'édifice devait être un hospice militaire. En réalité, c'est l'asile solennel de vétérans glorieux : esplanade, perspective, façades, cour intérieure, couloirs à poutres apparentes, escalier, salles et dégagements, tout est composé pour la grandeur et pour la pompe. On chercherait vainement à travers l'hôtel, qui a conservé son architecture et sa décoration du XVIIe siècle, un détail

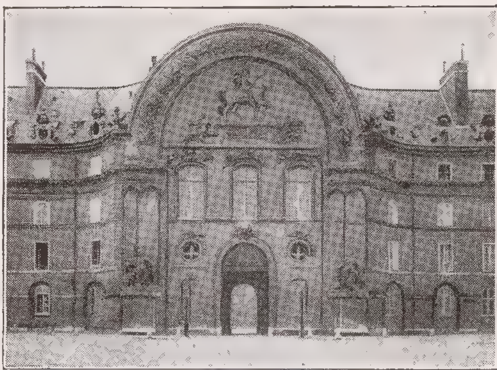


FIG. 284. — LES INVALIDES.
Porte d'entrée principale (1671-1676).
Cl. Hachette.

mesquin. Le goût du « Grand » tenait tant au cœur de Louis XIV, de ses ministres et de ses architectes qu'un palais ou une caserne, un hôpital ou un observatoire, étaient exécutés d'après le même idéal assoiffé de magnificence.

La façade extérieure. — Derrière son fossé, sa grille et ses pelouses, l'immense façade des Invalides, longue de 210 mètres, s'ouvrant par trois portes, se divise en un corps de logis principal, flanqué de deux pavillons d'angle légèrement en saillie. Elle offre en sa hauteur un rez-de-chaussée surmonté de deux étages, un attique et un toit dont les lucarnes se dissimulent dans des trophées et des armures. Mascarons des grandes arcades



FIG. 285. — LA GRANDE COUR DES INVALIDES (1671-1676).
Cl. Hachette.

du rez-de-chaussée, casques, cuirasses et pots à feu du toit sont les seuls éléments décoratifs de la façade. La porte d'entrée centrale (fig. 284), entre quatre beaux pilastres ioniques, est dominée par un bas-relief imposant : Louis XIV à cheval, vêtu à l'antique, entre la Prudence et la Justice. On ajouta au XVIIIe siècle à cette porte des statues de Minerve et de Mars exécutées par Guillaume Coustou. Régulière et puissante, bien étudiée dans ses proportions, cette façade est un des modèles de l'architecture classique.

La cour intérieure. — La porte centrale conduit à la cour royale (fig. 285), autour de laquelle s'étendent symétriquement les six vastes cours où donnent encore des cours secon-

daires et des bâtiments plus modestes. A perte de vue s'offrent aux regards de majestueux escaliers à balustres, d'immenses corridors monotones à force de similitude, des locaux aux proportions gigantesques, d'où tout confort devait être banni. Mais les proportions majestueuses de cette cour en font, depuis le XVIIe siècle, le cadre rêvé pour les parades militaires. Bâtie suivant l'ordre toscan, la cour est faite sur ses quatre côtés de deux beaux étages aux larges baies en plein cintre formant portiques, qui rappellent la loggia ou le cloître. A la base du toit court une rangée de lucarnes ouvertes dans des trophées, et aux quatre angles se dressent des chevaux fringants (fig. 286-288). Au sud de la cour, Libéral Bruant a plaqué sur ses arcades un portail fait de deux étages ionique et corinthien, couronné d'un fronton triangulaire : c'est l'entrée de l'église des Soldats, avec ses pilastres corinthiens et ses voûtes aux berceaux à pénétration, exemple courant du style jésuite.



Fig. 286. — La grande cour des Invalides (1671-1676).

Un groupe de chevaux.

Cl. Hachette.

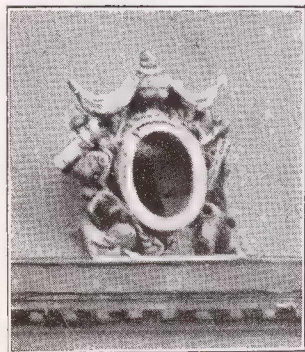


Fig. 287. — La grande cour des Invalides (1671-1676).

Lucarne sculptée.

Cl. Hachette.

Le dôme des Invalides. — L'hôtel des Invalides aurait pu ne comprendre que ces diverses constructions et tenir une place honorable dans l'histoire de Paris. Mais, à partir de 1679, on éleva à la suite de l'église des Soldats une église consacrée à saint Louis, qui compte parmi les créations les plus heureuses de l'art français. Son architecte Hardouin-Mansart avait même songé à entourer sa façade de deux portiques en demi-cercle,

terminés par des pavillons d'angle, qui eussent rappelé les colonnades de Saint-Pierre de Rome. Il est regrettable que ce projet ambitieux ait été abandonné. Il n'y a rien, dans toute l'architecture classique, qui soit d'une beauté aussi harmonieuse que l'élévation extérieure de cette église, réalisation décisive des efforts entrepris par les architectes de la Sorbonne et du Val-de-Grâce. La façade, dont la plupart des éléments décoratifs ont disparu, est formée à sa partie inférieure de deux ordres dorique et corinthien superposés, et surmontés d'un fronton triangulaire. Des triglyphes et des métopes sculptés avec soin, des statues de Charlemagne et de saint Louis par Coysevox et Nicolas Coustou décorent l'étage dorique. L'étage corinthien est orné de beaux trophées et de quatre statues allégoriques. Trois grandes baies s'ouvrent dans chacun de ces deux étages surmontés d'une balustrade pleine.



FIG. 288. — LA GRANDE COUR DES INVALIDES (1671-1676).
Un fronton sculpté.
Cl. Hachette.

Analyse du dôme. — Le dôme se dresse au-dessus de ce soubassement, sans que des ailerons ou des clochetons d'angle assurent la liaison avec les étages inférieurs. Ce désir d'unité et de simplicité accroît encore la grandiose majesté du dôme, constitué par un étage corinthien à larges fenêtres, flanqué de huit massifs en saillie, sur lesquels retombent les ailerons qui maintiennent un attique orné d'une balustrade et de fenêtres en plein cintre. Au-dessus de ces deux étages, entre des pots à feu, l'armature même du dôme est constituée par douze compartiments dorés et décorés de trophées dans lesquels se dissimulent des lucarnes. L'ensemble est dominé par un lanternon et une pyramide surmontée d'une croix. Il faut comparer le dôme des Invalides à ceux de la première moitié du XVIIe siècle pour apprécier le génie de ses constructeurs. Il n'y a plus rien

dans cette façade qui sente l'indécision, le tâtonnement, l'effort. Tout y est disposé selon les principes d'une habileté et d'un art suprêmes. De l'union parfaite de ces ordres de pierre et de cette coupole dorée se dégage, triomphante, l'image de la beauté classique et aussi de la beauté éternelle.

Description intérieure de l'église. — A l'intérieur, l'église, où règne l'ordre corinthien, a la forme d'une croix grecque, mais ses quatre bras communiquent avec quatre chapelles intermédiaires, rondes et à coupoles. Un tel soin a été apporté à la décoration des moindres détails qu'il faudrait étudier chaque partie de l'édifice pour en bien signaler la valeur. L'ornementation de l'église diffère pourtant de celle de Saint-Paul-Saint-Louis ou du Val-de-Grâce, car les peintres ont pris partout le pas sur les sculpteurs : c'est le signe d'une évolution. Les pendentifs de la coupole sont peints (*les Évangélistes*). La coupole elle-même s'orne de figures de saints par Jouvenet, puis d'une immense composition de Lafosse représentant saint Louis remettant son épée à Jésus-Christ (fig. 289). La voûte du chœur est décorée par Coypel. Les coupoles des chapelles secondaires sont encore décorées de scènes peintes. Ainsi, tandis qu'au Val-de-Grâce la peinture de Mignard semble presque un hors-d'œuvre au milieu d'une décoration sculpturale trop chargée (cf. p. 222), aux Invalides, l'architecture et la sculpture ont été combinées pour mettre en relief des peintures nombreuses et souvent excellentes. Dans cette église, où la religion semble si lointaine,



Fig. 289. — La coupole des Invalides.
(Règne de Louis XIV.)
Cl. Hachette.

s'annonce déjà l'art de la Régence et du règne de Louis XV qui proscrira les sculptures des salons les plus somptueux pour laisser à des peintres délicats toute licence d'embellir dessus de portes, de cheminées ou de glaces. Et bientôt la mode viendra de détacher des peintures allégoriques, mythologiques ou galantes sur le fond clair des boiseries presque nues, à peine égayées par des trophées, par des instruments de musique, ou par le déroulement léger de guirlandes fantaisistes.



FIG. 290. — FAÇADE DE LA SALPÊTRIÈRE.
(Règne de Louis XIV.)
Cl. Hachette.

La Salpêtrière. Bâtiments et chapelle. — Moins connue du grand public, la Salpêtrière évoque la physionomie des Invalides par la majesté de sa façade principale (fig. 290), par la sévérité émouvante de ses cours intérieures, par l'alignement de ses quinconces et de ses jardins à la française. A l'arsenal et au village des Salpêtriers, qui existaient en ce lieu sous Louis XIII, Louis XIV substitua un hôpital général vite peuplé de mendiants, de vagabonds, de filles et de forçats. L'impression du visiteur pénétrant dans la Salpêtrière par une des cinq avenues qui s'offrent à lui est la même qu'aux Invalides. Autour d'une chapelle centrale s'alignent

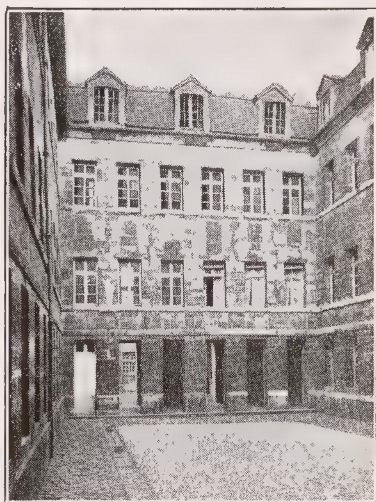


FIG. 291. — LA SALPÊTRIÈRE COUR DITE DES MASSACRES DE SEPTEMBRE.
(Règne de Louis XIV.)
Cl. Hachette.

deux vastes corps de bâtiments à trois étages sans décoration, élevés par Le Vau ou par Libéral Bruant. Même grandeur sèche et monotone dans les cours intérieures, aussi bien dans la cour de la Force, théâtre en 1792 des massacres de septembre (fig. 291), ou dans la cour dite de Manon Lescaut (fig. 292). L'ensemble de ces bâtiments proportionnés et nus forme une petite ville. Pour l'hôpital général comme pour les Invalides, les architectes du roi ne concevaient que des plans vastes et magnifiques. Disposée en croix grecque, la chapelle avec ses quatre nefs entremêlées de quatre bras polygonaux à sept côtés, partage la grandeur austère du reste de l'édifice (fig. 293 et 294). Ce plan singulier répondait à la nécessité de séparer les uns des autres les divers pensionnaires de l'hôpital. L'édifice est couronné d'un dôme fait à l'intérieur de tonneaux découpés.

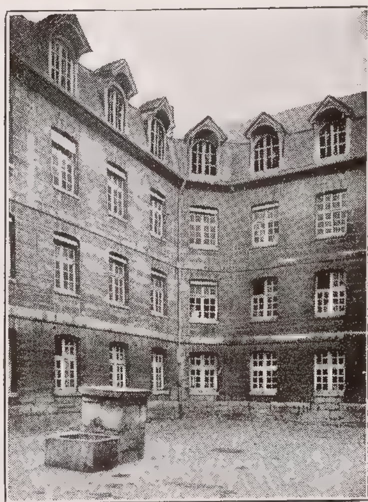


Fig. 292. — La Salpêtrière. Cour dite de Manon Lescaut.
(Règne de Louis XIV.)
Cl. Hachette.



Fig. 293. — Chapelle de la Salpêtrière.
(Règne de Louis XIV.)
Cl. Hachette.

Les Gobelins. — L'intérêt artistique fait défaut aux bâtiments des Gobelins, qui ont conservé pourtant, en retrait d'une voie trop bruyante, le charme d'une manufacture provinciale formée de pavillons bas et pittoresques. La Bièvre et ses buissons ont à jamais disparu. Des guirlandes décoratives

dans l'avenue principale et une petite chapelle sont les insignifiantes épaves du faste de Le Brun.



Fig. 294. — Chapelle de la Salpêtrière.
(Règne de Louis XIV.)
Cl. Hachette.

L'Observatoire. — Malgré quelques accroissements du XVIIIe siècle, l'Observatoire a gardé la physionomie que Perrault lui donna de 1668 à 1672. L'édifice, classique de la cave aux terrasses, montre comment l'art du XVIIe siècle négligeait d'adapter un monument à sa fonction. Cassini avait demandé à Louis XIV que le nouvel Observatoire reçût des aménagements spéciaux en vue de la recherche scientifique. Perrault le traita de « baragouineur » et écarta presque toujours ses suggestions.

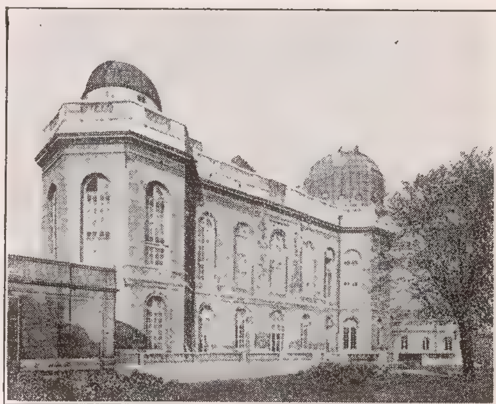


Fig. 295. — Façade sud de l'Observatoire.
(Perrault, 1668-1672.)
Cl. Hachette.

L'Observatoire se présente comme un vaste rectangle (31 m. 22 de long sur 28 m. 62 de large) dont les quatre faces correspondent aux quatre points cardinaux. Les murs ont partout 2 mètres d'épaisseur : un admirable escalier unit les caves, qui sont à 28 mètres de profondeur et à la température constante de 11°,86, aux divers étages. Le rez-de-chaussée est fait de salles octogonales et voûtées ; le premier étage renferme les

anciens appartements de Cassini. Le deuxième étage, modifié au XVIIIe siècle, présente, dans la salle dite de la Méridienne, l'aspect d'une nef flanquée de deux bas-côtés. L'effort de Perrault a surtout porté sur la façade sud, entourée de beaux jardins où il a édifié entre deux tours quatre majestueuses fenêtres rehaussées de trophées, ornées de globes et d'instruments astronomiques (fig. 295 et 296). Et des terrasses de l'Observatoire la vue plonge sur un vaste ensemble classique. De la masse grise des immeubles modernes émergent Port-Royal, le Val-de-Grâce, le Luxembourg, Saint-Sulpice, le Panthéon. Pouvait-on exiger de Perrault qu'à proximité du Val-de-Grâce et du Luxembourg il oubliât l'idéal qui l'avait animé au Louvre ?

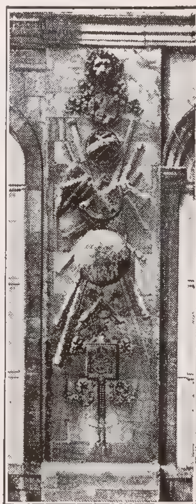


FIG. 296. — FAÇADE SUD DE L'OBSERVATOIRE.

Un trophée (Perrault, 1668-1672).

Cl. Hachette.

Le goût du magnifique. — Dans ces divers monuments, la tendance des architectes de Louis XIV aux conceptions grandioses est incontestable. La même préoccupation apparaît quand on étudie le décor contemporain du Roi-Soleil qui demeure encore sous nos yeux. Colbert et son monarque auraient voulu que Paris l'emportât en splendeur sur toutes les autres capitales du monde. Cet appétit de la magnificence, joint au souci d'habiller les personnages du XVIIe siècle au goût antique, c'est toute l'architecture publique à Paris au temps du Roi-Soleil.



FIG. 297. — PORTE SAINT-DENIS.
(Blondel, 1672.)
Cl. Hachette.

Les portes Saint-Martin et Saint-Denis. — Des divers arcs à l'antique qui formaient autour de Paris une enceinte triomphale subsistent la porte Saint-Denis de François Blondel (1672) et la porte Saint-Martin de Pierre Bullet (1674). A la porte Saint-Denis (fig. 297), Blondel a édifié un arc de triomphe en plein cintre, inspiré de l'Arc de Titus, qu'il voulait décorer d'ornements empruntés à la colonne Trajane et à la colonne Rostrale. Pris de court par la rapidité des victoires de Louis XIV, il dut se borner à surcharger les quatre pyramides dressées aux deux faces de sa porte de trophées antiques qui dominent des figures symboliques. Des Gloires et des Renommées avec des trompettes et des palmes furent placées dans les quatre écoinçons. Puis Girardon et Michel Anguier sculptèrent sur chaque face un vaste bas-relief, le *Passage du Rhin* (côté ville) et la *Reddition de Maestricht* (côté faubourg). A la porte Saint-Martin (fig. 298), trois arcades d'inégale grandeur s'ouvrent dans des refends vermiculés. La décoration sculpturale, moins abondante, est plus pittoresque. De part et d'autre de l'arcade centrale, quatre bas-reliefs de Desjardins, Le Hongre, Marsy et Le Gros célèbrent les prouesses de Louis XIV et les défaites de ses ennemis. Du point de vue architectural, les deux portes, inspirées des modèles antiques, manquent l'une et l'autre d'originalité. Leur décoration allégorique est presque toujours sèche et froide. Mais les faits d'armes qu'elles célèbrent sont racontés à la manière des exploits de guerriers romains. Les cavaliers de la porte Saint-Denis sont vêtus à la mode antique. Et le Louis XIV de la porte Saint-Martin, nu comme Hercule ou gracieusement paré comme Achille, porte toujours une perruque. Le culte de l'antiquité n'allait point, au XVIIe siècle, jusqu'à donner au grand Roi les cheveux courts d'un Auguste.



FIG. 298. — PORTE SAINT-MARTIN. (Bullet, 1674.) *Cl. Hachette.*

Les statues de Louis XIV. — Le goût parisien n'était point choqué d'une si libre imitation de l'antiquité. La perruque et le costume romain se retrouvent dans le Louis XIV de Coysevox exécuté en 1687 (fig. 299) pour l'Hôtel de Ville de Paris (musée Carnavalet) et dans la statue équestre du roi que Girardon dressa en 1699, place Vendôme. Sur la statue de la place des Victoires, dont il ne reste plus que des fragments (les *Esclaves* à la façade des Invalides et six bas-reliefs au musée du Louvre), Louis XIV, accompagné de la Victoire, était en costume de Sacre. Il est important pour l'histoire politique ou artistique de noter que tant d'effigies de Louis XIV en héros antique s'offraient à travers Paris à l'adoration de ses sujets. Quel progrès accompli par la religion monarchique depuis l'unique statue parisienne d'Henri IV ou de Louis XIII et par l'attachement aux formules antiques ! Au reste, le public parisien n'était pas plus surpris de voir Louis XIV sculpté à la romaine que de l'entendre s'exprimer dans les vers de Racine par le truchement de Titus.



Fig. 299. — Louis XIV, par Coysevox (1687). (Musée Carnavalet.) *Cl. Hachette.*



Fig. 300. — Détail de la place des Victoires (1685). *Cl. Hachette.*

La place des Victoires et la place Vendôme. — La place des Victoires (1685) et la place Louis-le-Grand, devenue place Vendôme (1685-1720), édifiées dans un double souci de flatterie et de spéculation, sont des cadres destinés à bien mettre en valeur la majesté d'une effigie royale.

La place Royale, avec ses arcades et ses jardins, était un centre de vie élégante où la flânerie des gens de qualité tenait plus de place que l'image équestre de Louis XIII. Rien de tel sur la place des Victoires ou sur la place



FIG. 301. — DÉTAIL DE LA PLACE VENDOME (1685-1720).
Cl. Hachette.

Vendôme, plantées comme un décor de théâtre. A la place des Victoires, conçue en cercle, à l'italienne, Mansart imagina une série de maisons aux proportions identiques (fig. 300). Par-dessus de grandes arcades en plein cintre surmontées de mascarons, s'élèvent des pilastres ioniques à chute embrassant deux étages, puis des mansardes à la base du toit. L'ordre corinthien domine place Vendôme (fig. 301), où Louvois rêvait de réunir, sur un plan octogonal, une bibliothèque, des palais, des académies, les hôtels des Monnaies et des ambassadeurs. Le ministre mourut sans avoir réalisé ce somptueux dessein. Aussitôt, Boffrand et Hardouin-Mansart bâtirent autour de la place des façades qui furent vendues à des particuliers. L'opération fut malheureuse, car les Parisiens mirent peu d'empressement à chercher un logis derrière ces arcades uniformes, à plein cintre et à mascaron, surmontées de deux étages de fenêtres à plates-bandes entre des pilastres corinthiens. Malgré quatre pans coupés et de doubles avant-corps à frontons, aux colonnes corinthiennes engagées, la place aux cent dix arcades paraissait monotone et inhabitable.

Diverses transformations de Paris. — Ces deux places ont transformé et aéré deux quartiers de Paris : leurs masses d'architecture s'offrent encore à nous telles que le XVIIe siècle les éleva. Le pont Royal avec son dos d'âne garde approximativement son aspect de 1685 (fig. 302). Dispersées dans Paris, une dizaine de fontaines de cette époque ont conservé leurs attributs mythologiques. Rue de Charenton, 28, l'actuel hospice des Quinze-Vingts a succédé à la caserne des Mousquetaires noirs : les allées bien tracées, les tilleuls et les platanes soigneusement émondés, la galerie couverte en bordure de la seconde cour, tout s'aligne dans ce rectangle de bâtiments imposants comme dans une réduction des Invalides ou de la Salpêtrière. Cet ensemble constitue un des monuments classiques les plus émouvants et les moins connus de la capitale. Et 14, rue de l'Ancienne-Comédie, se découvre encore un étrange souvenir du Paris de Louis XIV : les restes d'un fronton, ornés d'une Minerve, sur la maison qui abrita la salle de la Comédie-Française entre 1689 et 1770.

Les hôtels. — De 1661 à 1715, les grands seigneurs et les riches bourgeois ont construit à Paris moins de nouveaux hôtels qu'au temps d'Henri IV et de Louis XIII. Il faut s'en prendre à Versailles qui, attirant autour de son palais les représentants



FIG. 302. — LE PONT ROYAL (1685).
Cl. Hachette.

de l'aristocratie, fit tort au prestige de la vieille capitale. Qu'on n'aille point conclure pourtant que, sous le règne personnel de Louis XIV, les constructeurs d'hôtels parisiens aient toujours chômé : profitant des leçons antérieures, J.-H. Mansart, Bruant,

Boffrand, Gittard, Bullet, Robert de Cotte édifièrent à Paris quelques-unes de ces riches demeures, entre cour et jardin, qui faisaient dire à Boileau :

Paris est pour un riche un pays de Cocagne.
Sans sortir de la ville il trouve la campagne,
Il peut, dans son jardin tout peuplé d'arbres verts,
Recéler le printemps au milieu des hivers.

La rive droite. — Comme pour la période chronologique précédemment étudiée, il nous est impossible d'examiner chaque hôtel nouveau. Nous avons déjà signalé le vaste ensemble décoratif que constituaient les belles demeures de la place des Victoires et de la place Vendôme. Dans le Marais, qui demeurait le quartier des gens de qualité, mentionnons l'hôtel que J.-H. Mansart édifia en 1690 pour Ninon de Lenclos (28, rue des Tournelles) avec son beau portique dorique à colonnes cannelées, la modeste demeure que Libéral Bruant se construisit (1, rue de la Perle), dominée par un vaste fronton triangulaire à figures symboliques et à cornes d'abondance, égayée par des bustes de personnages dans la tradition de la Renaissance italienne, l'hôtel Le Pelletier Saint-Fargeau, de Pierre Bullet (1687), 29, rue de Sévigné, qui a gardé sa façade imposante sur les jardins et son orangerie aux frontons sculptés (fig. 303), l'hôtel Fieubet (2, quai des Célestins) défiguré à sa façade principale par de pénibles surcharges, mais demeuré sur les jardins tel que Mansart l'avait sobrement conçu entre 1676 et 1681, les magnifiques pilastres corinthiens de l'hôtel d'Avaux par Le Muet (71, rue du Temple) et l'hôtel



FIG. 303. — HOTEL LE PELLETIER SAINT-FARGEAU.
Façade sur les jardins (1687).
Cl. Hachette.

d'Aubray (12, rue Charles V) où se joua le drame des poisons.

La rive gauche. — Il faut voir, aux flancs de la montagne Sainte-Geneviève, les deux belles façades de la demeure (fig. 304 et 305) que Boffrand construisit pour Le Brun (49, rue du Cardinal-Lemoine), et, près du Luxembourg, la façade sur les jardins de l'hôtel de Vendôme, où est installée l'École des Mines, l'hôtel de Ventadour (6, rue de Tournon), la belle porte cochère aux vantaux sculptés entre des pilastres toscans de l'hôtel de Bacq (4, rue Monsieur-le-Prince). Derrière les beaux mascarons d'un hôtel très mutilé, 25, boulevard Montparnasse, auraient grandi les bâtards de Louis XIV et de Mme de Montespan.

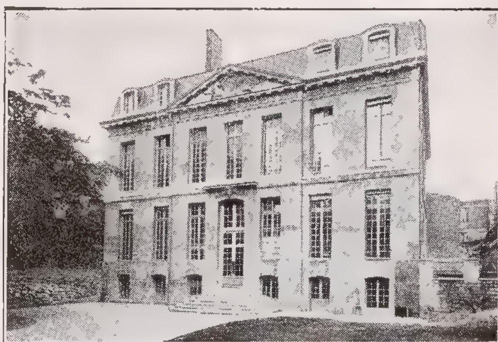


FIG. 304. — HOTEL LE BRUN.
Façade sur la rue (règne de Louis XIV).
Cl. Hachette.



FIG. 305. — HOTEL LE BRUN.
Façade sur les jardins (règne de Louis XIV).
Cl. Hachette.

Le faubourg Saint-Germain. — Dans la région du faubourg Saint-Germain, il faut citer, dans l'hôtel que Boffrand s'était construit au milieu d'un quartier peuplé de ses créations, l'harmonieuse façade que l'ambassade d'Allemagne (fig. 306) dresse sur ses belles pelouses, ainsi que la souplesse de l'escalier intérieur (78, rue de Lille), le plaisant hôtel de Brienne où s'abrite le cabinet du ministre de la Guerre (14, rue Saint-Dominique), avec son rez-de-chaussée toscan, son premier

étage ionique à fronton, ses mascarons et ses agrafes, l'hôtel d'Estrées (ambassade de Russie, de Robert de Cotte), fait de trois ordres surmontés d'un fronton triangulaire, les façades de l'hôtel de Choiseul (4, rue Saint-Romain), et la belle porte cochère de l'hôtel de Tavannes (5, rue Saint-Dominique), où s'annonce déjà le style de la Régence.

Modifications architecturales. — Au premier abord, un contemporain de Mazarin n'aurait point été désorienté en contemplant l'extérieur de ces divers hôtels. Il y aurait retrouvé le même souci des architectes d'étaler souvent sur les façades principales des pilastres ou des frontons, la même recherche des mascarons, le même culte des ordres, symboles de la raison. C'est que l'idéal architectural de la première moitié du siècle conserve encore ses partisans. Mais, si nous regardons longuement ces divers hôtels, les caractéristiques d'une architecture renouvelée se précisent. Le souci du décor théâtral se concilie, sauf place Vendôme, avec la préoccupation de construire un hôtel ingénieusement conçu et agréable à habiter. Le plan traditionnel de l'hôtel avec les deux ailes flanquant le corps de bâtiment principal se transforme : les ailes se réduisent ou tendent même à disparaître. La plupart des hôtels de ce temps sont d'aspect plus accueillant que les demeures contemporaines de Mazarin, et de proportions souvent plus modestes : les embarras financiers de la fin du règne en sont peut-être la cause. Aux fenêtres à plate-bande commencent à succéder des fenêtres en plein cintre, les portes cochères (planche VIII) prennent de la hauteur pour que le carrosse puisse sortir au grand trot. Les consoles des fenêtres et des balcons se simpli-

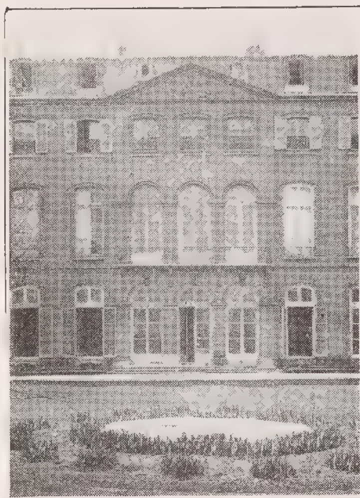


Fig. 306. — Ambassade d'Allemagne.

Façade sur les jardins (règne de Louis XIV).

Cl. Hachette.

fient et prennent des dimensions mesurées, sauf dans les dernières années du règne où apparaissent les complications du style Régence. Maîtres de leur doctrine, nourris jusqu'à la moelle des canons de Vignole, les architectes ont assez réfléchi sur leur art pour que leur création soit toujours harmonieuse et souple. Plus de ressouvenirs septentrionaux ni de fioritures italiennes, plus de ces façades passe-partout derrière lesquelles s'ouvrent des pièces inhabitables. De 1661 à 1715, les hôtels parisiens se sont bien adaptés au sol et au climat :



FIG. 307. — HOTEL DE TOULOUSE.
La Galerie Dorée, sous le règne de Louis XIV.
Cl. Hachette.

ils joignent à une sobriété toute classique le charme d'une demeure robuste, exactement ajustée à la vie quotidienne de leurs premiers propriétaires. Fidélité à l'idéal de Le Vau ou recherche des formules nouvelles, telles sont les deux tendances qui s'affrontent sur les façades des hôtels parisiens du temps de Louis XIV.

Transformations de l'art décoratif. — Mais, à l'intérieur, de profondes transformations se sont accomplies dans l'art

décoratif. Comme au temps de Mazarin, la décoration intérieure avait d'abord consisté à prodiguer dans les appartements les motifs architectoniques empruntés à l'extérieur, pilastres, frises, corniches, etc. A mesure que le règne de Louis XIV s'avançait, cette décoration apparut de plus en plus lourde, et les artistes s'employèrent à l'éliminer. On avait commencé à lutter contre cette ornementation surchargée en introduisant dans les appartements des meubles d'orfèvrerie dont la richesse s'accommodait mal avec l'entablement et ses supports. Pour atténuer les notes discordantes, on prodigua l'or sur les plafonds, qui s'harmonisèrent avec les meubles précieux. Enfin, dans les dernières années du XVIIe siècle, les décorations telles que nous les avons vues à l'hôtel Lauzun ou à la galerie d'Apollon furent remplacées par des trophées guerriers et surtout par des boiseries où apparurent des coquilles, des rinceaux, des guirlandes finement découpées et décrivant mille volutes : les boiseries du XVIIIe siècle qui allaient parer de leur délicate beauté les derniers hôtels de l'Ancien Régime étaient créées.

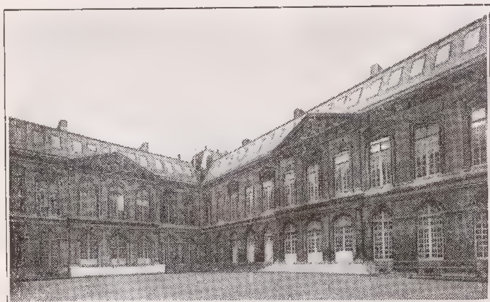


FIG. 308. — COUR INTÉRIEURE DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE.
(Règne de Louis XIV.)
Cl. Hachette.

Rôle des hôtels de Rohan et de Soubise. — Il ne nous appartient pas de tenter une étude approfondie de l'art décoratif parisien. L'hôtel de Toulouse (la Banque de France) (fig. 307) et le palais Mazarin (la Bibliothèque nationale) (fig. 308) où Robert de Cotte avait réalisé des ensembles décoratifs qui furent étudiés et commentés par tous les spécialistes du XVIIIe siècle, ont subi des transformations ou des mutilations trop profondes pour se prêter à un utile examen. On s'apercevra mieux des modifications de la décoration intérieure en regardant quelques-uns des salons du Petit-Luxembourg, où Boffrand, en 1711, prodigua son talent créateur.

On conçoit que ces formules nouvelles n'aient pas été aussitôt acceptées par tous les artistes. Comme en architecture, l'idéal du temps de Mazarin et les tendances nouvelles continuèrent à cohabiter. La construction, au début du XVIIIe siècle, de deux vastes demeures princières, l'hôtel de Rohan et l'hôtel de Soubise bâtis côte à côte sur les données d'un plan très ambitieux et parés de toutes les séductions du nouvel idéal esthétique, allait contribuer à la diffusion de cet art rajeuni, tels l'hôtel Lauzun et l'hôtel Lambert au temps de Mazarin.

L'œuvre de Delamair. — Ce fut vers 1704-1705 que Pierre-Alexis Delamair entreprit l'hôtel de Soubise et l'hôtel de Rohan (les Archives nationales). A l'hôtel Soubise, à la grande admiration des contemporains, Delamair imagina de repousser la façade principale, plaquée contre les anciens hôtel de Clisson et de Guise, au fond d'une immense cour d'honneur limitée par deux magnifiques portiques, surmontés d'un toit plat et d'une balustrade ajourée (fig. 309 et 310). L'effet monumental surprend dans le Marais, où le prix élevé du terrain obligeait les architectes à construire leurs hôtels dans des espaces très réduits. Gabriel se souviendra de la conception de Delamair en construisant l'École militaire. La



Fig. 309. — Le palais Soubise au XVIIIe siècle.

façade principale de l'hôtel Soubise, à rez-de-chaussée et à un seul étage, est faite à sa partie centrale de deux ordres superposés et couronnés d'un fronton triangulaire. Elle avait

été pourvue d'une belle décoration sculpturale : il en subsiste les figures symboliques du fronton et les génies qui surmontent la balustrade, à la base du toit à la française ; les *Quatre Saisons* du premier étage sont des copies. C'est le charme original de cet hôtel de nous offrir, au delà d'une cour si vaste, une façade bien équilibrée dont les deux étages harmonieux et mesurés font contraste avec les dispositions colossales des résidences du XVIIe siècle.



FIG. 310. — PALAIS SOUBISE, PAR DELAMAIR.
Cour d'honneur (1704-1712).
Cl. Hachette.

A l'hôtel, voisin, de Rohan, Delamair fut moins ambitieux : la façade sur le jardin est imposante, avec son rez-de-chaussée en plein cintre, son premier étage ionique et son deuxième ordre sans fronton, mais la cour d'honneur est modeste. A l'entrée des écuries se détache le bas-relief fameux de Robert Le Lorrain, les *Chevaux d'Apollon*, frémissants et indomptables, qui se précipitent à l'abreuvoir (fig. 311).



FIG. 311. — LES CHEVAUX D'APOLLON, PAR ROBERT LE LORRAIN.
(Hôtel de Rohan, règne de Louis XV.)
Cl. Hachette.

Les travaux de Boffrand. — A Delamair disgracié succéda, en 1712, Boffrand, déjà célèbre et qui travailla à la décoration intérieure des deux hôtels jusqu'en 1745. C'est à Boffrand sans doute

qu'il faut faire honneur des façades intérieures de l'hôtel Soubise et de l'agencement de ce palais. Au rez-de-chaussée, réservé au prince de Soubise, subsiste encore un petit cabinet de livres, un salon ovale, conception très chère à Boffrand, et la chambre à coucher. Un escalier, où Brunetti imagina sous Louis XV une vaste composition en trompe-l'œil, conduisait au premier étage où nous retrouvons une grande antichambre, la chambre à coucher de la princesse, un salon ovale superposé à celui du rez-de-chaussée (fig. 312 et 313), puis une nouvelle chambre à coucher continuée par une salle du dais. Ces pièces d'apparat sont les débris de cet hôtel immense. Sous le règne de Louis XV, les plus illustres peintres et les plus fins sculpteurs concoururent à mettre en valeur ces divers appartements. Ainsi, par son ascendant sur les décorateurs et par sa compréhension d'un art nouveau, Boffrand avait su créer, dans les dernières années du règne de Louis XIV, le cadre approprié à l'épanouissement de la décoration parisienne dans la première moitié du XVIIIe siècle.



FIG. 312. — PALAIS SOUBISE.
Les salons ovales de Boffrand (Règne de Louis XV).
Cl. Hachette.

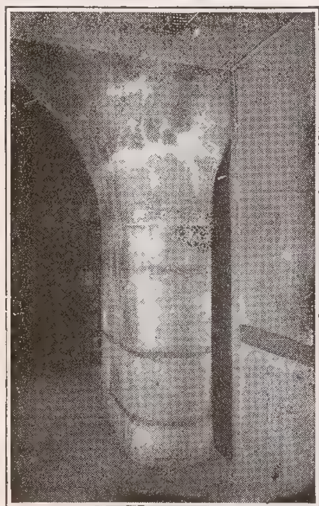


FIG. 313. — PALAIS SOUBISE.
Fondation des salons ovales de Boffrand
Cl. Hachette.

Infériorité sous Louis XIV de l'art religieux parisien. — De même qu'à Versailles le service de Dieu passe

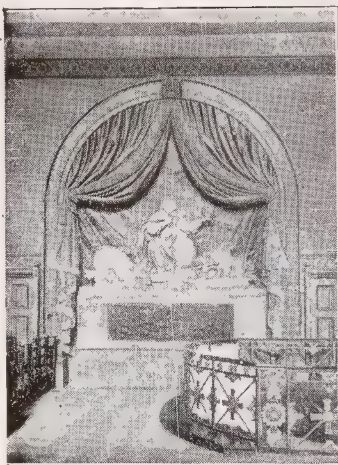


Fig. 314. — Tombeau de Casimir de Pologne a Saint-Germain-des-Prés.

(Règne de Louis XIV.)

Cl. Hachette.

après la pompe du roi, dans le Paris de Louis XIV l'art religieux s'effaça toujours devant l'art monarchique. De 1661 à 1715, la Renaissance religieuse qui avait marqué les règnes d'Henri IV et de Louis XIII parut s'éteindre. Beaucoup d'églises furent entreprises, mais, faute d'argent, bien peu furent entièrement construites. On mit à la mode du jour, c'est-à-dire qu'on mutila, un grand nombre d'édifices du moyen âge. Et les églises neuves s'élevèrent, presque toutes, uniformes, dans ce style jésuite en faveur sous Mazarin, qui conserva toujours, semble-t-il, la faveur du Roi-Soleil et de son entourage.



Fig. 315. — Notre-Dame.

Détail des stalles du chœur (règne de Louis XIV).

Cl. Hachette.

Les églises gothiques sont décorées à la mode du siècle. — Les tristes rajeunissements inaugurés à Saint-Laurent firent école. A Saint-Séverin, en 1673, J.-H. Mansart éleva la chapelle du Saint-Sacrement et, de 1682 à 1683, Mlle de Montpensier, pour remplacer un jubé médiéval démoli, demanda à Le Brun les dessins d'un maître-autel, et au sculpteur Tuby la décoration du chœur. L'autel de Le Brun a disparu, mais le vandalisme de Tuby, ses marbres plaqués et ses arcs en plein cintre continuent à déparer le chef-d'œuvre du flamboyant. A Saint-Julien-le-Pauvre, un hideux portail à fronton se substitua à la façade primitive et aux deux premières travées de la nef, qui furent démolies. Une lourde voûte en

plein cintre fut jetée sur la nef. A Saint-Germain-l'Auxerrois, pour élargir la grande porte de la façade, on jeta bas le trumeau et le tympan. Pour compenser ces mutilations, quelques œuvres d'art enrichirent les églises gothiques : le tombeau de Jean-Casimir de Pologne par Gaspard de Marsy à Saint-Germain-des-Prés (fig. 314), celui de Michel Le Tellier à Saint-Gervais, et surtout l'impressionnant mausolée de Colbert, dû à Le Brun et à Coysevox, à Saint-Eustache. Les bancs d'œuvre de Saint-Germain-l'Auxerrois et de Saint-Eustache, une partie des stalles de Saint-Gervais, sont d'intéressantes manifestations de l'art des menuisiers parisiens sous le règne de Louis XIV.



FIG. 316. — NEF DU VAL-DE-GRACE.
(Règne de Louis XIV.)
Cl. Hachette.

Exécution à Notre-Dame du vœu de Louis XIII. — C'est à Notre-Dame qu'on mesure l'incompréhension des artistes du XVIIe siècle pour les édifices gothiques. Quand le cardinal de Noailles entreprit, en 1699, d'exécuter le vœu de Louis XIII, il fit abattre le jubé, la clôture du chœur, le maître-autel et les stalles. J.-H. Mansart composa un autel monumental qui constituait un véritable non-sens dans ce décor gothique. Et d'après les dessins de Du Goulon, sous la direction de Robert de Cotte, puis de son fils, des stalles (fig. 315) furent mises en place.

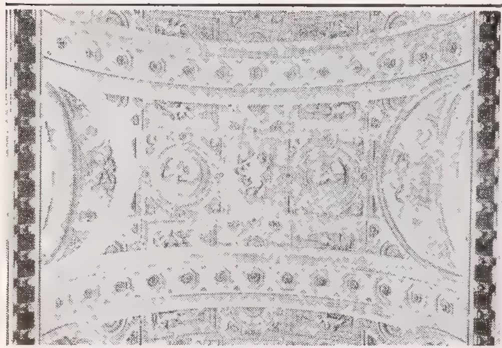


FIG. 317. — DÉTAIL DE LA VOUTE DU VAL-DE-GRACE.
(Règne de Louis XIV.)
Cl. Hachette.

La restauration passionnée de Viollet-le-Duc a fait disparaître l'autel et les immenses tableaux ou *mais* accrochés dans le chœur et dans la nef. De part et d'autre du maître-autel, on a conservé une *Pieta* et un *Louis XIII* des Coustou, un *Louis XIV* agenouillé de Coysevox, et des anges de bronze. Les stalles en double rangée sont demeurées en place. Leurs vastes dossiers sont décorés de cartouches, ovales ou carrés, consacrés à la Vie de la Vierge ou à des compositions allégoriques. L'ensemble, complété par deux chaires sculptées, forme la plus riche collection de sculptures sur bois du règne de Louis XIV qui soit venue jusqu'à nous ; cartouches et pilastres sont enrichis d'une profusion de détails ravissants. On demeure pourtant choqué de l'intrusion de ce décor disparate sous les voûtes d'ogive de Maurice de Sully.

Valeur exceptionnelle du Val-de-Grâce. — Les autres églises élevées dans le Paris de Louis XIV sont des illustrations plus ou moins imposantes des formules jésuites. Le Val-de-Grâce se détache parmi la dizaine d'édifices religieux où nous n'aurons à signaler que des répétitions abondantes et des efforts de création insignifiants. L'église du Val-de-Grâce, entreprise sous Louis XIII par Mansart, continuée par Lemercier, Le Muet et Gabriel Le Duc, ne fut achevée qu'en 1667 et consacrée en 1710 : elle a sa place marquée entre l'église de la Sorbonne et Saint-Louis des Invalides. Au fond de la vieille cour, l'église s'ouvre par un portail fait de deux ordres, à fronton triangulaire et maintenu par de gros ailerons (planche VII, D). La nef corinthienne à trois travées (fig. 316), flanquée de chapelles latérales, est surchargée, aux arcs, aux voûtes (fig. 317) et

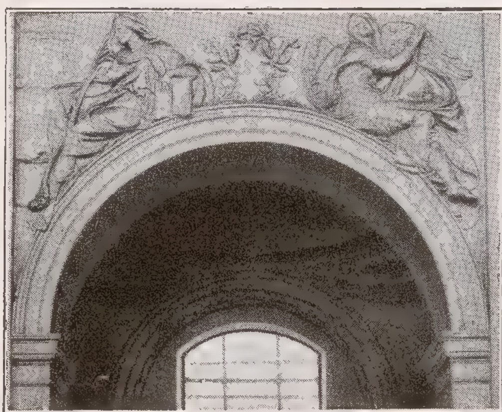


FIG. 318. — VAL-DE-GRACE.
Détail des chapelles (règne de Louis XIV).
Cl. Hachette.

aux doubleaux, d'une accumulation de pieux médaillons et d'entrelacs. Des grilles séparent le chœur et ses chapelles rayonnantes (fig. 318-321) de la nef. L'habileté des architectes de Louis XIV se révèle dans ce chœur orné d'un immense autel — second Empire — au riche baldaquin, dominé par une coupole sur pendentifs où Mignard, de son pinceau facile et banal, représenta Anne d'Autriche, conduite par saint Louis et sainte Anne, offrant à Dieu le Val-de-Grâce. Ils nous est impossible de partager aujourd'hui l'enthousiasme de Molière pour l'œuvre de Mignard, car la coupole est devenue presque invisible. Mais l'habileté du créateur du dôme saute aux yeux.



FIG. 319. — VAL-DE-GRACE. Détail des chapelles (règne de Louis XIV).

Cl. Hachette.

Aspect intérieur du dôme. — Vu de la rue, le dôme détache au-dessus des ordres du portail un grand étage dont les fenêtres sont entourées de contreforts aux pilastres corinthiens, un attique épaulé de petits ailerons et décoré de médaillons, puis une calotte trop massive éclairée de deux rangées de lucarnes superposées et surmontée d'un lanternon. La décoration du dôme est pittoresque, fait rare dans l'architecture religieuse du siècle. Des pots à feu entourent la calotte. De belles statues d'enfants vigoureux et bien vivants escortent l'attique, tandis que d'élégants clochetons ajourés soudent la base du dôme au reste de l'église. Vu des jardins, le dôme, égayé par des groupes d'anges sculptés, prend un relief vigoureux sur les bâtiments monastiques : il nous semble ainsi plus attachant et plus orné.

Saint-Jacques du Haut-Pas et l'Assomption. — Les souvenirs jansénistes laissent quelque charme à Saint-Jacques du Haut-Pas, que la vieillesse assagie de Mme de Longueville fit édifier (1675-1684). Derrière le portail dorique d'une façade incomplète, une nef à quatre travées étage ses pilastres toscans

et corinthiens, supportant des coupoles ou une voûte en berceau. On regardera avec curiosité le berceau compliqué employé par l'architecte pour voûter ses bas-côtés. Jaloux des proportions de la coupole du Val-de-Grâce, l'entrepreneur Chéret, chargé par Errard de réaliser ses plans à l'église de l'Assomption, écrasa ce modeste édifice d'un dôme colossal sans liaison avec un portique imité de la Sorbonne. *Sot dôme*, plaisantèrent les Parisiens, que les proportions de l'Assomption divertirent (1670-1676). De telles erreurs étaient inévitables dans une architecture religieuse qui ne concevait point la beauté en dehors de la grandeur.



FIG. 320. — VAL-DE-GRACE.
Détail des chapelles (règne de Louis XIV).
Cl. Hachette.

Églises de style jésuite courant. — Une fidélité absolue aux froides règles du style jésuite caractérise les agrandissements de l'église Sainte-Marguerite (1669), la petite chapelle du Séminaire des Missions étrangères (1683), Notre-Dame des Blancs Manteaux (la façade à deux étages provient de l'église démolie des Bernardins) et la nef de Notre-Dame des Victoires, de Pierre Le Muet et Libéral Bruant, presque refaite au XVIIIe siècle. Il y a aussi peu d'ingéniosité à Saint-Thomas d'Aquin, où Pierre Bullet éleva (1682-1683) une nef aux grandes arcades en plein cintre, surmontées de l'habituel entablement, aboutissant, après la coupole du transept, à un chœur sur lequel venait s'ouvrir le chœur des Dominicains.

Faute d'argent, beaucoup d'églises demeurent inachevées. — On est surpris de constater, tant les largesses artistiques de Louis XIV nous semblent inépuisables, qu'il fallut arrêter, faute d'argent, la construction de quatre grandes églises jésuites, Saint-Roch, Saint-Sulpice, Saint-Louis en l'Ile, Saint-Nicolas-du-Chardonnet. De 1653 à 1719, les travaux de Saint-Roch fu-

rent poursuivis avec une extrême lenteur. A Saint-Sulpice, Le Vau, puis Gittard poursuivent les travaux de Gamard : le chœur et le transept furent bâtis vers 1670, puis les chantiers furent désertés jusqu'en 1719. Ce fut encore Le Vau dont les plans furent suivis au chœur de Saint-Louis en l'Ile, élevé vers 1679, mais privé trop longtemps d'une nef. Enfin, à Saint-Nicolas-du-Chardonnet, pour remplacer une vieille chapelle médiévale dont il ne reste plus qu'une tour sans caractère, Lemercier, puis Le Brun donnèrent le plan d'une église qui ne fut achevée qu'en 1763, à l'exception du portail principal, œuvre d'Halley, en 1934. L'intervention de Le Brun se marque par l'emploi, pour la nef aux quatre travées en plein cintre, de bizarres pilastres cannelés pseudo-composites, et par la création d'une curieuse façade latérale qui rompt avec la monotonie des percements du style jésuite (fig. 322). Entre des pilastres corinthiens superposés, une porte de bois aux vantaux sculptés est surmontée d'un fronton orné de deux anges qui portent des glaives et des rameaux. Un grand fronton triangulaire encadré par des ailerons complète cette façade autour de laquelle rayonnent les arcs-boutants concaves qui maintiennent la voûte en berceau de la nef et du chœur.

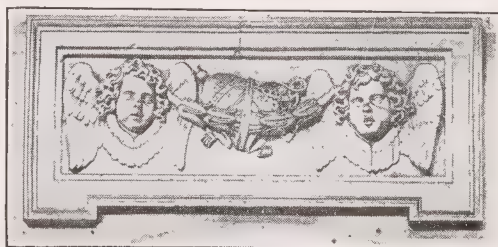


FIG. 321. — VAL-DE-GRACE. Détail des chapelles (règne de Louis XIV). *Cl. Hachette.*

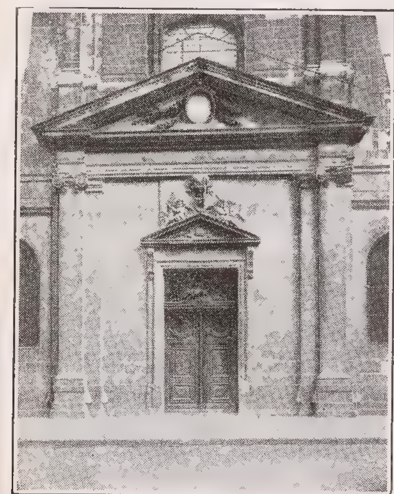


FIG. 322. — PORTAIL LATÉRAL DE ST-NICOLAS-DU-CHARDONNET. (Règne de Louis XIV.) *Cl. Hachette.*

Décoration des églises. — C'est à Saint-Nicolas-du-

Chardonnet que la piété filiale de Le Brun fit élever à sa mère un mausolée émouvant, où Tuby et Collignon représentèrent, dans un heureux mélange de réalisme et de flamme, la vieille femme sortant de son tombeau et implorant du ciel son accès au paradis. La plupart de ces églises furent ornées sous Louis XIV d'œuvres d'art d'importance. C'est le déclamatoire tombeau de Richelieu à l'église de la Sorbonne, par Girardon et Le Brun, où la Science pleure aux pieds du Cardinal, soutenu par la Religion. C'est le monument de Lulli par Coysevox et Cotton à Notre-Dame-des-Victoires ; ce sont les tombeaux de François et de Charles de Créquy à Saint-Roch. Dans cette même église, de grandes sculptures de Michel Anguier (la Nativité de la chapelle de la Vierge, le Christ de la chapelle du Calvaire) attestent la persistance, malgré le culte de l'antiquité, d'un idéal artistique purement chrétien. Enfin, on peut voir, dans la plupart des églises de cette époque, nombre de toiles intéressantes pour l'histoire de la peinture religieuse : toutes ces œuvres peintes ou sculptées sont placées arbitrairement. Tandis que dans l'église médiévale, le moindre morceau de sculpture ou de peinture s'associait à la beauté totale de l'édifice, dans ces églises du XVIIe siècle, peintures et sculptures sont aussi inutiles à l'ensemble que quelques meubles de plus ou de moins dans un vaste salon. De 1661 à 1715, l'architecture religieuse tendit à faire de l'église une salle de pieuses réunions où l'élite pouvait goûter le régal pompeux de solennités magnifiques égayées par le concours fréquent de chanteurs et chanteuses d'opéra. Dans l'exécution de ce programme théâtral, les pilastres ioniques, corinthiens ou composites, les tribunes à balustrades, les somptueux buffets d'orgue, la chaire et les bancs d'œuvre sont indispen-



FIG. 323. — LYCÉE HENRI IV. Colonne palmier (règne de Louis XIV).

Cl. Hachette.

sables à la mise en scène. Mais les meilleures créations des peintres et des sculpteurs ne répondent plus aux besoins de l'édifice religieux.

Les couvents parisiens. — Le monastère des Bénédictins anglais, avec son beau salon du rez-de-chaussée et sa façade sur les jardins (269, rue Saint-Jacques) l'abbaye de Sainte-Geneviève (lycée Henri IV) ont, à peu près, conservé leur aspect du temps de Louis XIV. On retrouve au lycée Henri IV l'imposant escalier du Père de Creil, établi sur deux colonnes, éclairé aujourd'hui par une coupole, vitrée à sa partie supérieure, soutenue par quatre curieuses colonnes en forme de palmiers (fig. 323), et ornée d'une vaste composition de Restout consacrée au triomphe de saint Augustin. Cette coupole formait jadis le centre des belles galeries où les Génovéfains avaient accumulé les vieux livres de leur bibliothèque dans des armoires de chêne sculpté, entre des pilastres à coquilles, sous les caissons d'un plafond luxueusement décoré. Les galeries de la bibliothèque sont devenues les dortoirs des internes du lycée : pour en faciliter l'accès, on a prolongé l'escalier du Père de Creil en faisant sauter le plancher qui se trouvait sous la coupole de Restout. Il est facile pourtant d'imaginer l'état ancien de cet admirable ensemble décoratif ; le lycée possède encore un second escalier fort solennel, avec ses grilles à chaque palier, qui donnait accès à la vieille porte sculptée de l'antique bibliothèque (fig. 324).

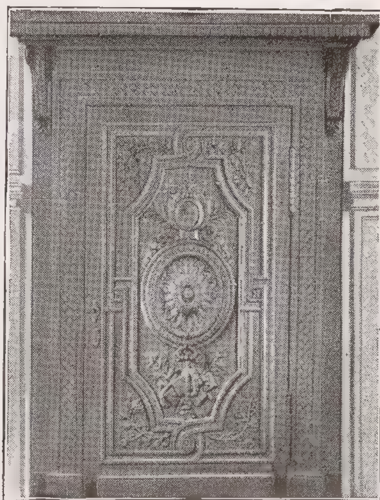


Fig. 324. — Lycée Henri IV
Porte sculptée (règne de Louis XIV).
Cl. Hachette.

Aspect de Paris. — Ainsi nous heurtons-nous, presque à chaque pas de nos flâneries parisiennes, aux souvenirs du règne de Louis XIV (fig. 325). Il n'en pourrait être autrement, car la capitale du Roi-Soleil, agrandie par la création des boulev ard

qui remplaçaient les défenses de l'enceinte bastionnée de Richelieu, aérée par la création de nouvelles places, assainie par la construction de trois quais, se peuplait et s'embellissait de jour en jour. Sa population se montait à 550 000 habitants. Pour veiller au bon ordre de la cité, la charge de lieutenant de police fut créée en 1667. L'éclairage nocturne fut inauguré, et 6 500 lanternes brûlaient par les nuits obscures jusqu'à minuit. A partir de 1699, un corps franc de pompiers se chargea



FIG. 325. — LES RIVES DE LA SEINE AU TEMPS DE LOUIS XIV.

d'éteindre les incendies. Et pendant la journée, à côté des carrosses et des chaises à porteurs des gens de qualité, circulaient les voitures de louage dénommées fiacres, qui accrurent encore les embarras de Paris, tant maudits de Boileau.

L'art parisien en 1715. — Ces détails attestent les transformations sociales de la ville. Les mœurs et la vie évoluaient, mais l'architecture demeurait dans ses grandes lignes telle que l'avaient conçue les créateurs de l'art classique. Il ne suffit point, pour caractériser l'art de bâtir au temps de Louis XIV, de signaler l'ampleur des proportions et l'aspect théâtral des principales créations. La royauté visait à la magnificence, les parti-

culiers au confort et la religion au luxe. Fidèles aux formules italiennes, les édifices religieux manquent de personnalité. Mais la recherche de la grandeur dans les constructions royales et de l'élégance dans les demeures privées s'accommode d'une constante originalité. Constitué dans les dernières années du règne de Louis XIV, l'art du XVIII[e] siècle ne manquera point d'affirmer cette originalité et d'en tirer d'harmonieux effets, pour la plus grande gloire de la doctrine classique.

CHAPITRE IV

Paris au XVIIIe siècle.

Caractères généraux de l'architecture du XVIIIe siècle. — Soumise à l'assaut de tendances contradictoires, soit dans la construction, soit dans le domaine de l'art décoratif, l'architecture parisienne a produit pourtant de nombreux et excellents



Fig. 326. — Les maisons sur les ponts au xviiie siècle

monuments qui marquent le terme de l'évolution classique. Les dernières années de Louis XIV et les premières années de Louis XV furent livrées au style Régence, qui surchargea les façades de consoles ou d'agrafes tarabiscotées. Le style Louis XV fit régner durant la plus grande partie du siècle des principes de simplicité et d'élégance classique qui produisirent des chefs-d'œuvre. Les fouilles de Pæstum, d'Hercu-

lanum et de Pompéi, les travaux de Winckelmann, remirent à la mode l'antiquité gréco-romaine, étudiée sur les monuments mêmes, et non plus à travers les commentateurs italiens de la Renaissance : ce fut le style Louis XVI, qui dura jusqu'au premier Empire, en dépit de la soudaine passion pour l'art égyptien répandue en France par la victoire des Pyramides. Parmi tant de courants divers, l'activité créatrice de notre archi-

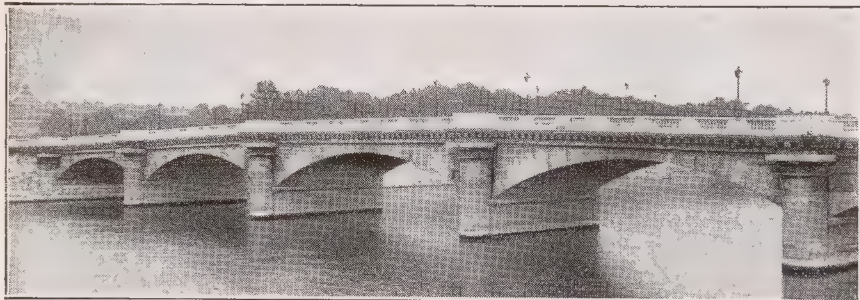


FIG. 327. — LE PONT DE LA CONCORDE.
(Règne de Louis XVI et Révolution.)
Cl. Hachette.

tecture ne se ralentit point jusqu'en 1789 : brusquement, la Révolution française allait interrompre cette création presque ininterrompue.

Nouvelle fièvre de construction. — Le XVIIIe siècle parisien fut une période intense de construction. Depuis la mort de Louis XIV, la ville redevint la véritable capitale de la France. L'antipathie de Louis XV pour la vie solennelle, si chère à son aïeul, l'incroyable développement des salons mondains, littéraires ou financiers, l'éclat des lettres et des arts, le luxe général, les fêtes constantes à l'Opéra ou dans les hôtels les plus somptueux, tous ces facteurs contribuèrent à bouleverser la physionomie de la capitale, à augmenter sa population et à donner aux architectes d'innombrables besognes. A l'avènement de Louis XVI, Paris comptait plus de 600 000 habitants. Pour loger tant de nouveaux Parisiens, on construisit, entre 1758 et 1788, dix mille maisons. Des quartiers furent créés ou transformés, tels la Chaussée d'Antin et les rues avoisinantes, la

rue Royale et ses abords, les rues Bergère et Poissonnière sur la rive droite, les rues proches de l'Odéon et du Luxembourg sur la rive gauche. De nouveaux hôtels marquèrent, en foule, la marche persistante de Paris vers l'ouest, aussi bien dans le faubourg Saint-Honoré (entre la rue Royale et l'avenue Friedland) que dans le faubourg Saint-Germain (rues de Grenelle, Saint-Dominique, de Babylone, de l'Université, de Bourgogne, etc.).

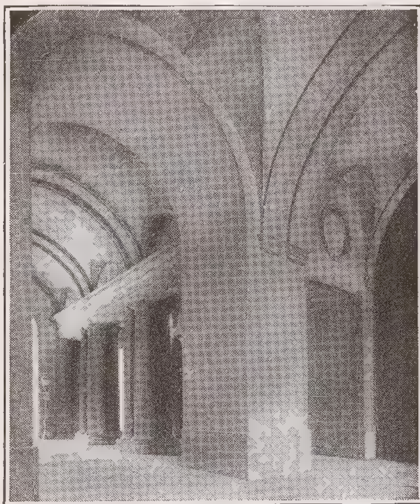


FIG. 328. — GUICHETS SUD DU LOUVRE.
(Règne de Louis XVI.)
Cl. Hachette.

L'extension de Paris se poursuit. — Paris craquait dans ses limites anciennes. Les plaintes de Voltaire faisaient écho aux lamentations de Boileau sur les embarras de Paris.

Pour donner de l'air aux habitants, on entreprit de démolir les maisons bâties sur les ponts (fig. 326). Louis XVI prescrivit pour les rues nouvelles une largeur de 9 m. 75 au minimum. La mesure était insuffisante : il fallut, en 1784, établir une nouvelle enceinte, celle des *Fermiers généraux*, qui recula Paris jusqu'à la ceinture actuelle de nos boulevards extérieurs (rive droite et rive gauche). Le pont de la Concorde fut entrepris par Perronnet en 1786 (fig. 327). Dans cette fièvre de travaux, Paris semblait revenu aux temps héroïques d'Henri IV et de Louis XIII. Grâce aux efforts acharnés de d'Antin et de Marigny, surintendants des bâtiments, les Champs-Élysées furent élargis et replantés. La colline de l'Étoile qui bouchait la vue et le passage fut aplanie : une voie triomphale s'ouvrait depuis les Tuileries jusqu'à Saint-Germain. Soufflot et Gabriel auraient voulu qu'une allée grandiose accédât au nord de la nouvelle place Louis XV (la Concorde), sur l'emplacement de nos rues Tronchet et Amsterdam, et rejoignît les boulevards extérieurs.

Les travaux entrepris à l'église de la Madeleine firent échouer ces projets, de même que les plans de Colbert pour unir le Louvre à la place du Trône étaient déjà demeurés en suspens. L'argent manqua aux surintendants de la monarchie pour tracer à travers Paris les larges voies qu'ils avaient toujours rêvées.

Mais le Louvre n'est pas achevé. — Ce sont aussi les embarras financiers qui firent obstacle à l'achèvement du Louvre. Louis XV avait trouvé le palais à l'abandon ; il fit peu pour le remettre en état. Des particuliers, artistes, écrivains, intrigants heureux, s'étaient taillé, dans les diverses ailes du Louvre, des logements plus ou moins confortables. Une petite ville s'était édifiée au milieu de la cour carrée. Exposé aux ravages des éléments ou de ses habitants, le Louvre tombait en ruines, avant d'avoir été achevé. Des réparations insignifiantes furent tentées : pendant la guerre de Sept ans, les Parisiens se divertirent à constater que deux ouvriers étaient chargés de terminer le monument ! On plaça pourtant dans la cour intérieure, au fronton de l'aile est, un groupe de Coustou : deux Renommées couronnant un coq, image de la France. De 1755 à 1756, Marigny parvint, non sans peine, à nettoyer la cour carrée des maisons qui la déshonoraient. Il eut le mérite de confier à Gabriel le soin d'achever la décoration de la colonnade, et l'attique de la cour intérieure. En 1757, Soufflot exécuta quelques travaux de consolidation à la colonnade, dont le rez-de-chaussée avait été transformé en écuries. Mais, démunies de troisième étage et de toit, les ailes nord et sud étaient toujours des boîtes sans couvercle. Puisque la monarchie



Fig. 329. — Fontaine de la rue de Grenelle, par Bouchardon.
(Règne de Louis XV.)
Cl. Hachette.

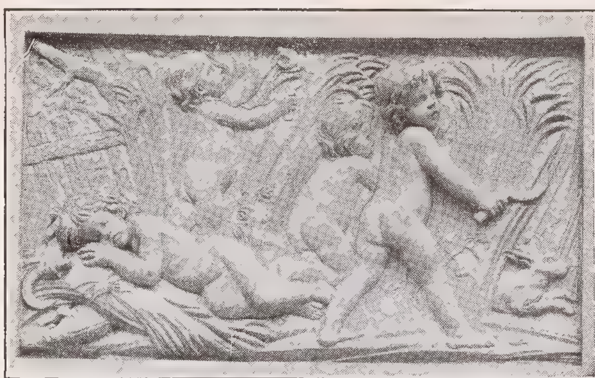


Fig. 330. — Bas-reliefs de la fontaine de la rue de Grenelle.
(Règne de Louis XV.)
Cl. Hachette.

renonçait à s'installer au Louvre, mieux valait en faire un musée: ce fut l'ambition du surintendant d'Angiviller, qui, après avoir fait semer du gazon dans la cour carrée, fit installer dans le palais des richesses artistiques. Sous le règne de Louis XVI, des guichets furent percés sous la façade sud (fig. 328). La Révolution trouva le Louvre délabré et toujours inachevé.

La fontaine de la rue de Grenelle. — Il est intéressant de suivre dans les divers monuments parisiens, de 1715 à 1789, les transformations progressives de l'architecture. La fontaine que Bouchardon éleva rue de Grenelle (1739) rappelle par ses dispositions générales — un avant-corps ionique avec une allégorie, la Ville de Paris entre la Seine et la Marne (fig. 329) — l'idéal décoratif du règne de Louis XIV. De charmants bas-reliefs aux scènes allégoriques et enfantines (fig. 330-333) et les consoles effilées entourant le cartouche portent bien la marque du style Louis XV.

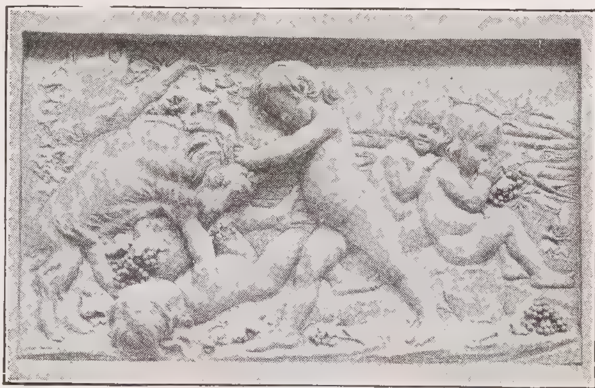


Fig. 331. — Bas-reliefs de la fontaine de la rue de Grenelle.
(Règne de Louis XV.)
Cl. Hachette.

Gabriel et la



FIG. 332. — BAS-RELIEFS DE LA FONTAINE DE LA RUE DE GRENELLE.
(Règne de Louis XV.)
Cl. Hachette.

place de la Concorde. — Quand un concours, fut ouvert, en 1753, entre dix-neuf architectes pour constituer, au carrefour des Tuileries et des Champs-Élysées, la future place de la Concorde, on s'aperçut encore que le décor grandiose de la place des Victoires et de la place Vendôme n'était pas oublié. Pour mettre en relief la statue de Pigalle, le roi à cheval entouré de Vertus, on éleva sur les plans de Gabriel deux beaux palais qui sont des répliques de la colonnade du Louvre. Le corinthien domine dans la façade de chacune de ces deux magnifiques demeures, où, entre deux pavillons à fronton triangulaire décoré de trophées (fig. 334), s'alignent douze belles colonnes formant portique devant les deux étages abrités dans leur hauteur (fig. 335). Le disgracieux toit plat et ses cheminées complètent la ressemblance avec la colonnade. Mais un soubassement, bâti dans un appareil bien accentué, égaie l'ensemble. En construisant un grand étage et un attique, Gabriel n'a pas renouvelé les appartements inha-



FIG. 333. — BAS-RELIEFS DE LA FONTAINE DE LA RUE DE GRENELLE.
(Règne de Louis XV.)
Cl. Hachette.

bitables imaginés par Perrault. Il faut entrer dans la belle cour intérieure de l'ancien Garde-meuble, devenu le ministère de la Marine, et visiter les salons de Gabriel, pour apprécier les transformations intérieures réalisées depuis Louis XIV (fig. 336). Imaginons Hardouin Mansart ou Perrault chargé d'aménager cette place Louis XV : ils y auraient édifié, soit une suite ininterrompue de maisons à pilastres, comme à la place Vendôme, soit un immense palais dans toute la longueur de la place, tel le Louvre. Fidèle représentant de l'art du XVIIIe siècle, Gabriel fut moins ambitieux ; grâce à ses deux palais bien coupés par des pavillons d'angle, il a sauvé les éléments essentiels de ce paysage incomparable : les bords de la Seine, les parterres des Tuileries, la perspective des Champs-Élysées.

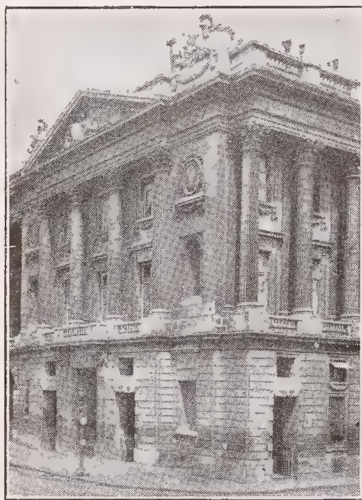


FIG. 334. — PLACE DE LA CONCORDE.

Détail du ministère de la Marine, par Gabriel (règne de Louis XV).

Cl. Hachette.

L'École militaire. — Le talent de Gabriel et les réminiscences de l'art de Louis XIV se retrouvent à l'École militaire (1752-1769), qui s'ouvre sur le Champ de Mars par une façade majestueuse, où se détache un pavillon central de huit colonnes corinthiennes, embrassant deux étages, percé de trois portes et couronné d'un fronton où deux génies soutiennent l'écusson de Louis XV. Des trophées d'angle et des allégories belliqueuses complètent l'ensemble décoratif ; l'avant-corps se termine par un attique à pilastres corinthiens, puis par un dôme quadrangulaire. Sans doute les chapiteaux corinthiens de cette façade sont d'une rare beauté, mais tout l'intérêt de l'École militaire réside dans la cour intérieure qui nous fait songer quelque peu au palais Soubise.

La cour intérieure. — La façade de Gabriel (fig. 337 et

338) est encadrée par deux petits et élégants portiques, aux colonnes doriques jumelées, égayés en leur milieu par la saillie de huit colonnes supportant un fronton triangulaire, où des génies agitent une couronne au-dessus de l'écusson de Louis XV (fig, 339), et terminés par un petit pavillon rehaussé de guirlandes, de trophées militaires (fig. 340). Ces deux portiques, bien dessinés et bien composés, sont exactement à l'échelle de la façade proprement dite, qui comprend un bâtiment principal et deux ailes. Chacune des ailes se divise en rez-de-chaussée, étage, mezzaninne, puis balustrade, et lanternon au sommet du toit à quatre pans.

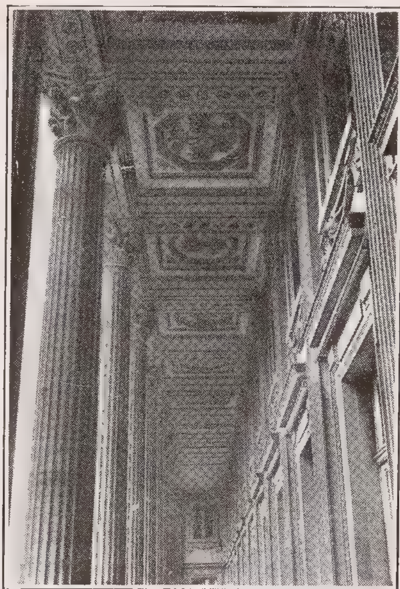


FIG. 335. — DÉTAILS DE LA FACADE DU MINISTÈRE DE LA ARINE.
(Règne de Louis XV.)
Cl. Hachette.

Quant au bâtiment principal, il s'ouvre au centre par un pavillon à quatre colonnes corinthiennes (encadrant le rez-de-chaussée et le premier étage), couronnées d'un fronton triangulaire où la France guerrière, l'Industrie et le Dévouement sont entourés de trophées. Au-dessus d'un étage corinthien, une horloge posée sur de beaux rinceaux est flanquée du Temps et de l'Étude. Sur le dôme tronqué, des mansardes dessinées dans des casques empanachés rappellent celles des Invalides. Ce pavil-

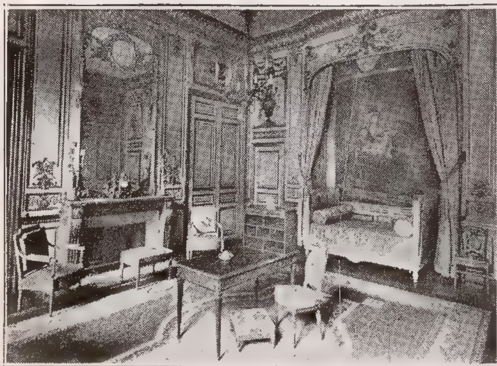


FIG. 336. — MINISTÈRE DE LA MARINE.
Chambre dite de Marie-Antoinette.
Cl. Hachette.

lon central est relié aux ailes par une double colonnade, dorique au rez-de-chaussée, ionique au premier étage, qui s'apparente étroitement aux façades similaires du Louvre et de la place de la Concorde : une mezzaninne et un toit à la française, orné de balustrades et de lucarnes, achèvent l'élévation. Pour que cette cour intérieure, entourée d'une belle grille rehaussée de vases et d'attributs guerriers, prenne l'aspect que Gabriel souhaitait, il lui manque toujours, au milieu de ses gazons, une statue de Louis XV.

La chapelle et la salle des Maréchaux. — L'art décoratif



FIG. 337. — ÉCOLE MILITAIRE, PAR GABRIEL.
Cour intérieure (règne de Louis XV).
Cl. Hachette.

du XVIIIe siècle nous a laissé à l'intérieur de l'École de guerre un admirable escalier (fig. 341) et une chapelle, où Bonaparte reçut la confirmation, curieuse par ses dix-huit colonnes corinthiennes au bel entablement, par ses bas-reliefs, par sa voûte en berceau percée de six œils-de-bœuf (fig. 342), et par son ornementation de couronnes d'épines et d'initiales de saint Louis. Quatre colonnes ioniques supportant une belle tribune d'orgue communiquent avec la salle dite des Maréchaux (fig. 343). Là, trois portes ornées de guirlandes, de chiffres, de couronnes dorées sur fond blanc, s'ouvrent sur une pièce charmante, où des glaces, des trophées, de grandes peintures militaires sont dominées par un haut plafond fleuri,

enluminé d'un ciel bleu. Paris possède peu d'ensembles aussi délicats du règne de Louis XV.



Fig. 338. — Détail de la façade intérieure de l'École militaire.
Cl. Hachette.

Antoine et la Monnaie. — Antoine était inconnu quand il prit part, en 1768, au concours ouvert pour la construction d'un nouvel Hôtel des Monnaies. Ce fut pourtant son projet qui l'emporta sur celui de ses concurrents, car Antoine rompait définitivement avec les monumentales colonnades du style Louis XIV. Le palais qu'il éleva entre 1768 et 1775 est la première manifestation architecturale, à une grande échelle, du style Louis XVI. Au centre de la façade principale, longue de 120 mètres, un soubassement de cinq arcades en plein cintre et six colonnes ioniques, subdivisées en deux étages inégaux, forment avant-corps. Par-dessus l'attique se dressent des allégories, la Loi, la Prudence, la Force, le Commerce, l'Abondance, la Paix, par Pigalle, Mouchy et Lecomte. Le reste de la façade, à l'exception de l'attique, continue la simplicité harmonieuse de l'avant-corps. Les soubassements en bossage et les longues consoles qui supportent le toit sont des éléments caractéristiques du style Louis XVI.

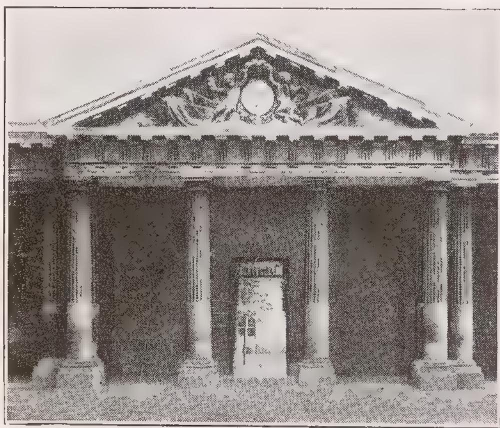


Fig. 339. — École militaire.
Détail des portiques (règne de Louis XV).
Cl. Hachette.



FIG. 340.— ÉCOLE MILITAIRE.
Un pavillon terminant les portiques.
Cl. Hachette.

Vestibules et escalier. — La Monnaie s'ouvre par une porte cochère d'une admirable ferronnerie, avec le chiffre de Louis XV, ornée au tympan d'un écusson à fleurs de lys entre Mercure et Cérès (fig. 344). Elle accède à un vestibule aux vingt-quatre colonnes doriques cannelées, d'où part un escalier justement célèbre (fig. 345) qui décrit une double révolution avec ses belles rampes faites d'entrelacs sculptés, parmi des colonnes ioniques cannelées. Cet escalier aboutit à la salle du Musée des Monnaies (fig. 346 et 347), où vingt colonnes corinthiennes supportent les fenêtres et les balcons d'une galerie octogonale. On remarquera le soin apporté par Antoine à superposer le dorique, l'ionique et le corinthien, du vestibule au premier étage.



FIG. 341. — ESCALIER DE L'ÉCOLE MILITAIRE.
(Règne de Louis XV.)
Cl. Hachette.

Cour d'honneur et façade latérale. — Au delà du vestibule, Antoine imagina une cour d'honneur (fig. 348) en hémicycle, longue de 35 mètres et large de 30 mètres, où des ailes à rez de-chaussée et à petit étage accèdent à un pavillon. Là, deux étages à colonnes doriques et l'attique sont couronnés par des représentations de l'Abondance et de la Bonne Foi, disposées autour d'un écusson (fig. 349).

Sans doute, le plan même de la cour rappelle les dispositions en faveur au XVIIe siècle. Mais le soin de l'architecte à suivre l'antiquité, sans plaquer artificiellement des façades passe-partout, saute aux yeux. Cette disposition d'Antoine se retrouve sur la façade latérale de la rue Guénégaud, où un avant-corps fait de trois grandes arcades à bossages et en plein cintre porte un attique décoré des Quatre Éléments, par Caffiéri et Dupré (fig. 350). Un contemporain de Louis XIV n'eût point manqué de placer des ordres sur cette petite façade. Pour créer de la légèreté, Antoine s'en est bien gardé.



FIG. 342. — DÉTAILS DE LA CHAPELLE DE L'ÉCOLE MILITAIRE.

(Règne de Louis XV.)

Cl. Hachette.

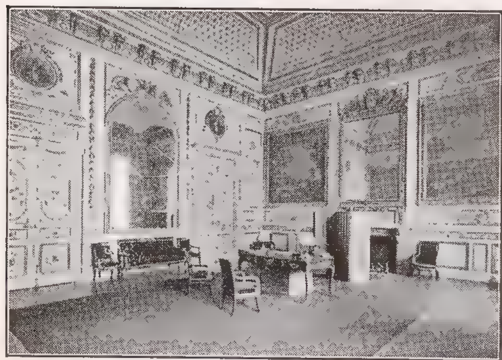


FIG. 343. — L'ECOLE MILITAIRE. SALLE DES MARÉCHAUX.

(Règne de Louis XV. Cabinet actuel du maréchal Joffre.)

Cl. Hachette.

Le retour à l'antiquité véritable. — Nous voyons ainsi se dégager les caractères de l'architecture publique à Paris, à la fin du règne de Louis XV. Les architectes de la nouvelle école sont toujours persuadés de la supériorité de l'idéal antique, mais ils ne croient plus à la nécessité de prodiguer partout les éléments de cette beauté. Pour faire grand, ils ne manqueront

pas d'emprunter le secours des ordres antiques, mais ils se garderont de galvauder ces ordres au hasard des bâtiments à élever. C'est ainsi que se comporta Soufflot en 1771, lorsqu'il éleva quatre colonnes ioniques avec un fronton triangulaire au seuil de l'École de droit. Quand Gondouin exécuta l'École de chirurgie (l'actuelle Faculté de médecine) entre 1769 et 1786, il imagina, devant le grand amphithéâtre, un grand portique de six hautes colonnes corinthiennes, inspirées d'un temple antique, et entouré de portiques latéraux ioniques à deux étages (fig. 351). L'antiquité bien comprise et bien



FIG. 344. — LA MONNAIE.
Détail des portes (1768-1775).
Cl. Hachette.

étudiée inspire donc notre art sans l'asservir. L'emploi des ordres devient judicieux, et la disposition des édifices échappe à leur tyrannie, L'architecture parisienne allait pouvoir développer son originalité. Mais l'arrêt brutal des constructions était proche.

Le Palais de Justice. — La simplicité et une compréhension respectueuse de l'antiquité caractérisent les efforts de Chalgrin, au Collège de France, vers 1778. Quand, après l'incendie de 1776, Antoine, Desmaisons, Moreau et Couture reconstruisirent le

Palais de Justice, ils firent preuve de prudence et de goût. Le plan médiéval fut respecté. Au cœur du Palais, sur la cour de Mai, les architectes élevèrent, au-dessus d'un grand escalier, un beau bâtiment dont l'avant-corps dorique, rehaussé de quatre allégories, supporte un dôme quadrangulaire décoré à sa base par Pajou. Deux pavillons doriques complètent et encadrent ce pavillon principal. La cour fut fermée par une belle grille (1783-1785) exécutée par le serrurier Bigonnet et percée de trois portes. Des motifs ioniques, des ornements antiques, des fleurs de lys et des armes royales furent semés à profusion dans cet admirable monument de l'art du fer. Là encore s'affirment les transformations accomplies au cours du siècle. Eût-on admis, sous Louis XIV, qu'un édifice de cette importance fût clos autrement que par de beaux murs ornés de pilastres? Pour les portes cochères et les clôtures variées, la ferronnerie devenait de plus en plus à la mode.

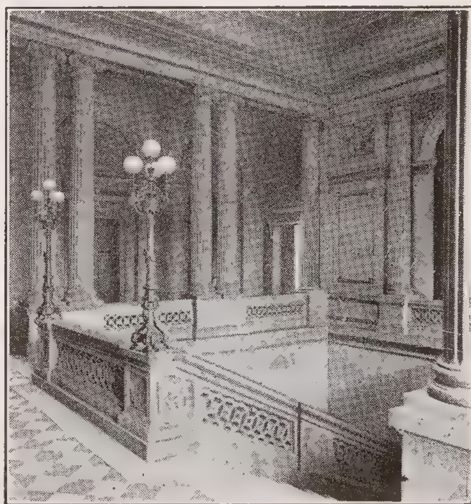


FIG. 345. — LA MONNAIE.
Détail du grand escalier (1768-1775).
Cl. Hachette.

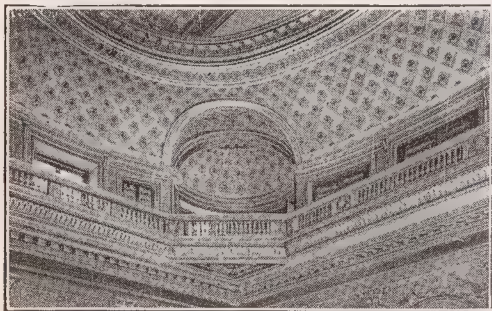


FIG. 346. — LA MONNAIE.
Détail de la salle du Musée des Monnaies (1768-1775).
Cl. Hachette.

L'Odéon. — L'ordre dorique, si en faveur au Palais de Justice, se retrouve au théâtre de l'Odéon, de Wailly et Peyre, exactement reconstruit par la Restauration, mais qui était

rattaché aux rues voisines, avant l'incendie de 1799, par deux grandes arcades. Tandis que l'art de Louis XIV prodiguait les pilastres corinthiens, le XVIIIe siècle parisien, préoccupé de résurrection archéologique, demeurait fidèle au dorique, dont l'emploi lui paraissait plus conforme au caractère des monuments modernes.

Un édifice attardé : le Palais-Royal. — Il est exceptionnel de rencontrer sous le règne de Louis XVI un décor composite tel qu'il fut imaginé par Louis au Palais-Royal entre 1781 et 1784. Pour entourer, malgré les protestations des Parisiens, les vastes jardins du duc d'Orléans, l'architecte conçut un vaste rectangle de bâtiments fait sur trois côtés de pilastres composites cannelés de style colossal. Ces pilastres englobent des arcades en plein cintre, formant portiques, aux tympans sculptés, un étage de fenêtres surmontées d'attributs guerriers, puis un attique. Au-dessus de cette élévation court un dernier étage précédé d'une balustrade en pierre qui s'orne de pots de fleurs. Ces pilastres colossaux étonnent parmi les diverses cours intérieures du Palais, élevées au XVIIIe siècle ; le plan général de Louis est réussi, mais ce style colossal paraît quelque souvenir attardé de la tradition du grand siècle.

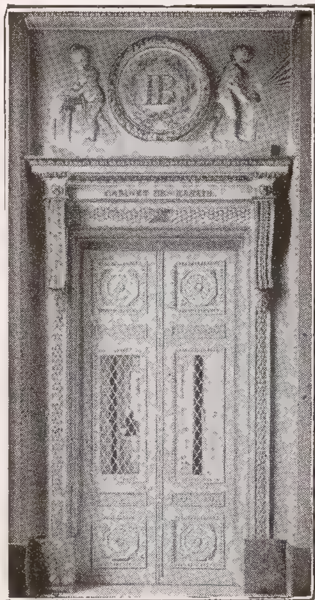


FIG. 347. — LA MONNAIE.
Une porte de la salle du Musée des Monnaies (1768-1775).
Cl. Hachette.

L'ex-hôpital Beaujon et l'enceinte des Fermiers généraux. — Rapprochons du Palais-Royal l'ex-hôpital Beaujon, élevé en 1784 : on chercherait vainement dans cette fondation la moindre ressemblance avec la Salpêtrière ou les Invalides. Derrière une immense porte cochère en plein cintre, au tympan de ferronnerie, s'ouvre une belle cour intérieure (fig. 352) encadrée de bâtiments doriques, avec rez-de-chaussée, premier

étage en plein cintre et attique, égayés par une belle horloge entre de petits Génies. Là encore, le dorique règne en maître. C'est aussi le goût archéologique qui poussa Ledoux à édifier les divers pavillons jalonnant l'enceinte des Fermiers généraux. Quelques-uns de ces pavillons (places Denfert-Rochereau et de la Nation, en forme de mausolée, les Rotondes de la Villette, du parc Monceau) sont encore debout. Le goût des antiquités, accru par l'anglomanie, était si ardent que le duc d'Orléans se fit bâtir de fausses ruines, la Naumachie du parc Monceau !



Fig. 348. — La Monnaie.
Une porte sur la cour d'honneur (1768-1775).
Cl. Hachette.

Nombre exceptionnel des hôtels du XVIIIe siècle. — Aucune période de l'art classique ne nous a laissé autant d'hôtels privés ou de maisons de rapport que le XVIIIe siècle. Sous la Régence, quand les courtisans, délaissant Versailles, venaient s'associer en foule à la vie turbulente du duc d'Orléans, sous le règne de Louis XVI, dans ces années de plaisirs et de fièvre où les privilégiés refusaient d'entendre les grondements précurseurs de la rafale prochaine, d'innombrables hôtels sortirent de terre, comme au temps où Corneille célébrait les miracles de l'île Saint-Louis. A peine tracées, les nouvelles voies de la rive



A. — 3 ET 5, RUE SAINT-LOUIS-EN-L'ILE.
(Style Louis XIII.)
Cl. Hachette.



B. — 10. RUE SAINT-LOUIS-EN-L'ILE.
(Style Louis XIII.)
Cl. Hachette.



C. — 71, RUE DU TEMPLE.
(Style Louis XIV.)
Cl. Hachette.



D. — 20, RUE POULLETIER.
(Style Louis XIV.)
Cl. Hachette.



E. — 85, RUE DE GRENELLE.
(Style Louis XV.)
Cl. Hachette.



F. — 46, RUE DU BAC.
(Style Louis XV.)
Cl. Hachette.



G. — 50, RUE DE VAUGIRARD.
(Style Louis XVI.)
Cl. Hachette.



H. — 28, RUE MICHEL-LE-COMTE.
(Style Louis XVI.)
Cl. Hachette.



FIG. 349. — LA MONNAIE.
Pavillon de la cour d'honneur (1768-1775).
Cl. Hachette.

droite et de la rive gauche se couvrirent de demeures brillantes, entourées d'immenses jardins à la mode anglaise, d'autant plus vastes que les maisons s'élevaient dans des quartiers neufs où la place n'était point mesurée. Bravant la tourmente révolutionnaire et les démolisseurs du XIXe siècle, la plupart de ces hôtels sont venus jusqu'à nous. Un livre entier ne suffirait ni à les passer en revue — il y a plus de cent hôtels du XVIIIe siècle dans le faubourg Saint-Germain — ni à étudier en détail leur architecture, à analyser les transformations de leur décoration intérieure, le charme de leurs peintures et la délicatesse de leurs boiseries.

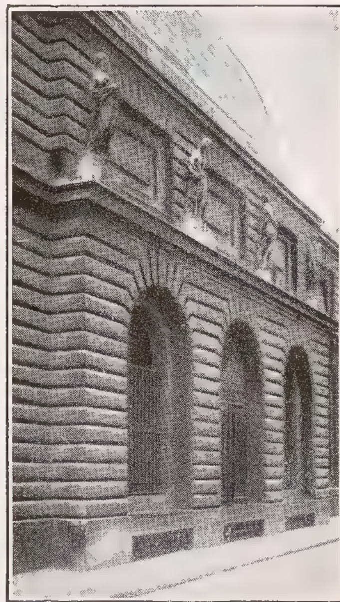


FIG. 350. — LA MONNAIE.
Façade sur la rue Guénégaud (1768-1775).
Cl. Hachette.

Diversité des tendances artistiques. — A vouloir tracer des frontières brutales entre les divers styles qui furent en faveur au XVIIIe siècle dans l'architecture privée, on garderait une notion erronée de l'idéal des artistes. Faute de l'appui de la monarchie, aucun créateur n'a joué, de 1715 à 1789, ni les Le Brun, ni les Mignard, ni les Le Vau, ni les Perrault. Pendant ces quelque soixante-dix années qui marquèrent l'agonie de l'Ancien Régime, une pléiade d'architectes et de décorateurs excellents travailla

librement. Chacun de ces artistes eut sa doctrine, de telle sorte que les hôtels construits par Robert de Cotte, Lassurance, Boffrand, Antoine, Ledoux, Cherpitel, Chalgrin — pour se borner à quelques architectes fameux — se distinguent assez aisément les uns des autres. De l'ensemble de ces efforts individuels se dégagent des tendances, mais non point une unité de doctrine : en architecture mieux qu'en n'importe quelle branche de l'art, le relativisme du XVIIIe siècle s'oppose au dogmatisme du XVIIe siècle. Chacun des styles que nous nommons Régence, Louis XV et Louis XVI abrite des formules diverses et souvent contradictoires. Le goût Régence fut en faveur de 1700 jusqu'aux environs de 1740, tandis que le style Louis XVI commence vers 1760 !

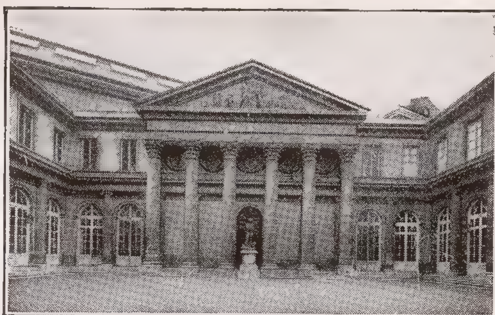


FIG. 351. — FACULTÉ DE MÉDECINE.
(Par Gondouin, 1769-1786.)
Cl. Hachette.

Le style Régence. — Dès les quinze dernières années du règne de Louis XIV, certains architectes s'étaient plu à surcharger leurs façades de consoles, d'agrafes, de balcons aux formes lourdes, prétentieuses, tourmentées. Ce goût médiocre, demeuré en faveur presque jusqu'à la fin du ministère Fleury, est improprement qualifié style Régence ; l'expression style rocaille est plus exacte. Cet engouement fâcheux finit par disparaître sous les vigoureuses attaques de Co-



FIG. 352. — COUR INTÉRIEURE DE L'EX-HOPITAL BEAUJON (1784).
Cl. Hachette.

chin. Demeuré fidèle dans l'ensemble aux conceptions architecturales du siècle de Louis XIV, le style rocaille se contenta d'apporter aux hôtels parisiens l'inutile appoint d'une décoration extérieure plus ou moins ridicule. Ce fut une mode passagère exactement comparable à celle qui s'empara de notre architecture contemporaine aux environs de 1900.

Le style Louis XV. — Le style Louis XV, appelé souvent, et sans ironie, le style Pompadour, témoigne à la fois d'un attachement à la tradition architecturale du règne de Louis XIV, dépouillé de toutes les fioritures Régence, et aussi d'une admiration sincère pour l'art antique dont les archéologues contemporains entreprenaient la résurrection. A l'extérieur des hôtels parisiens élevés conformément à ce style, les architectes s'emploient, tantôt à développer les thèmes mis en honneur au palais Soubise, tantôt à suivre, le plus largement possible, des exemples antiques. Il est chimérique de vouloir tracer à ce style des limites chronologiques, car des hôtels élevés sous la Régence continuent exactement la simplicité de certaines demeures Louis XIV, tandis que des hôtels de 1768 sont d'excellents exemples de style Louis XVI. Mais l'étude de ce style nous fait toucher à un des problèmes les plus curieux de l'histoire de notre art. Dégagée des influences étrangères, affranchie des formules de magnificence que les théoriciens de la Renaissance italienne avaient dictées aux artistes du siècle de Louis XIV, notre architecture privée aurait pu devenir tout à fait originale. Elle avait à sa disposition des décorateurs excellents, doués souvent d'une fantaisie presque géniale. Architectes et décorateurs auraient pu, par des recherches communes, donner à leur pays un art de construire et d'orner qui se fût égalé, en origi-

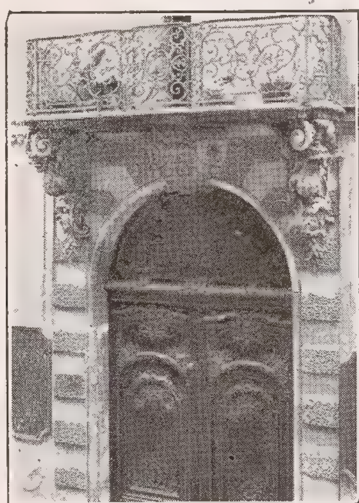


FIG. 353. — HOTEL GARIZOT. (Style rocaille.)
Cl. Mon. Hist.

nalité, à l'art du XIIIe siècle. Le goût de l'antiquité et la résurrection du passé gréco-romain firent échouer ces possibilités. Sans doute l'art français n'y perdit point en intérêt. Mais l'art classique laissait échapper l'unique occasion qui lui était offerte de dépouiller toute imitation pour parvenir à l'indépendance absolue qui engendre les chefs-d'œuvre.



FIG. 354. — HOTEL BIRON. Façade sur la cour (1730).
Cl. Hachette.

Le style Louis XVI. — Le style Louis XVI est plus facile à saisir : il se borne à continuer le respect de l'antiquité pratiqué par les partisans du style Louis XV, et il porte cette admiration à son paroxysme. Les hôtels conformes à cet idéal ont parfois des façades inspirées des monuments antiques qui nous font songer au Panthéon ou à l'École de médecine. Unissant l'amour de la simplicité au culte de l'archéologie gréco-romaine, le style Louis XVI allait durer pendant toute la Révolution et l'Empire, pour ne disparaître que dans courant du XIXe siècle.



FIG. 355. — HOTEL BIRON. Façade sur les jardins (1730).
Cl. Hachette.

Évolution de l'art décoratif. — Telles sont, à grands traits, les caractéristiques successives des hôtels parisiens du XVIIIe siècle. A l'intérieur, ces demeures devinrent plus confortables, grâce à l'emploi constant des parquets, à la création

des salles à manger fixes (on prenait ses repas, au XVII[e] siècle, dans une pièce ou dans l'autre, suivant le nombre des convives), à l'introduction des garde-robes dites à l'anglaise, à l'établissement de cheminées qui tiraient bien, voire des poêles empruntés aux pays du Nord. Et l'art décoratif fut entièrement renouvelé. Héritiers des innovations réalisées à la fin du règne de Louis XIV, les décorateurs du style Régence continuent à renoncer à l'emploi intérieur des ordres. Mais, tout en tirant leurs effets d'un emploi combiné de boiseries, de peintures au-dessus des cheminées ou des portes et de motifs sculpturaux (attributs symboliques, trophées, etc.), les partisans du style Régence demeurent fidèles à la régularité ornementale en faveur sous Louis XIV. La symétrie dans la disposition des ornements est une règle presque absolue. Au contraire, les décorateurs du style Louis XV font toujours preuve d'une imagination débordante. Dans un salon Louis XV, aux lambris des plafonds unis, comme sur les panneaux sculptés dont les angles sont toujours rehaussés de mille sinuosités, on ne relève jamais deux motifs ornementaux qui soient semblables. L'esprit des sculpteurs ou des peintres se donne libre cours. Les coquilles et les trophées, d'usage constant dans la décoration, sont matière à d'innombrables fantaisies. On imagine le plaisir des artistes à décorer ces salons, ces chambres à coucher et ces boudoirs, où les créations de chacun se développaient librement. Le retour à l'architecture antique s'accompagna d'une décoration sans exubérance qui parvint à son apogée avec le style Louis XVI. Les pilastres ioniques ou corinthiens rentrent dans les appartements d'où ils avaient été bannis. La symétrie reprend ses droits ; les dessus de portes s'inscrivent dans des panneaux rectangulaires. Lyres, trépieds fumants,

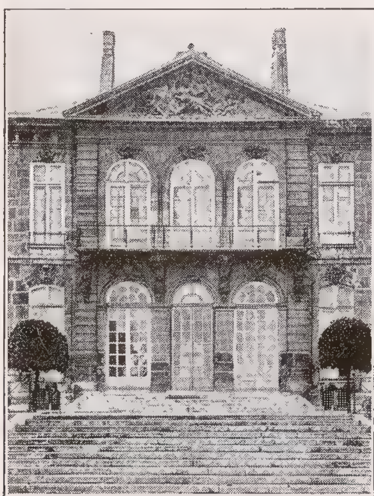


FIG. 356. — HOTEL BIRON.
Détails de la façade sur les jardins (1730).
Cl. Hachette.

griffons ou demi-dieux dont les corps se terminent en rinceaux entremêlés de rubans, trophées, denticules, oves, grecques et rais de cœur font la base de la grammaire ornementale alors en usage. Avant la Révolution et l'Empire, le style Louis XVI était parvenu à la froideur sèche et souvent prétentieuse qui continuera à se manifester jusqu'à la Restauration.

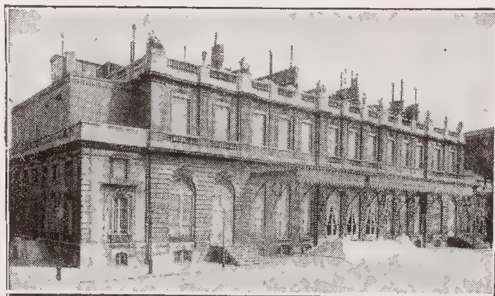


Fig. 357. — Présidence de la Chambre des députés.
(Le rez-de-chaussée seul est de 1722-1724.)
Cl. Hachette.

Les hôtels de style rocaille. — Les créateurs du style rocaille ont élevé à Paris, en particulier, les balcons chantournés de l'hôtel Séguier (133, rue Saint-Antoine), supportés par des consoles inutilement compliquées, les consoles ridicules de l'hôtel Pidoux (6, rue des Saints-Pères), l'hôtel Garizot (fig. 353), qui fut longtemps le siège de l'archevêché (51, rue Saint-Louis-en-l'Ile). Dans cette dernière demeure, des consoles grimaçantes et tarabiscotées et une agrafe à tête de faune dominent la porte cochère aux refends vermiculés ; au fond de la cour intérieure, un tympan en éventail d'une laideur indiscutable se détache dans une arcade en plein cintre. La façade de l'hôtel du président Hénault (82, rue François-Miron), où les contemporains admiraient l'agencement de magnifiques salons, est faite d'un entresol entre de très lourdes consoles,

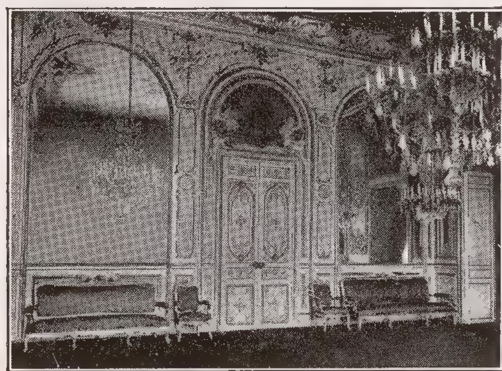


Fig. 358. — Salon de la Présidence de la Chambre des députés.
(Règne de Louis XV.)
Cl. Hachette.

d'un bel étage avec balcon et fronton triangulaire, puis d'un étage et de combles. A l'hôtel Le Lièvre (4 et 6, rue de Braque), des consoles rocaille supportent encore un lourd balcon chantourné.

Valeur de l'hôtel Biron. — Achevé par Aubert en 1730, l'hôtel Biron (77, rue de Varenne) porte la marque du style



Fig. 359. — Salon de la Présidence de la Chambre des députés.
(Règne de Louis XV.)
Cl. Hachette.

Régence. Sa façade sur la cour (fig. 354) est faite d'un rez-de-chaussée et d'un étage qui échappent à toute monotonie grâce à un avant-corps central à fronton, avec de larges baies en plein cintre superposées, et à deux pavillons d'angle. Mascarons et agrafes sont très chargés. Cette disposition se retrouve à la façade donnant sur le beau jardin anglais (fig. 355 et 356), créé dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle. De lourdes consoles rocaille supportent le balcon de l'avant-corps central. Mais,

malgré ces détails, les proportions excellentes de l'hôtel en font une demeure remarquable. La façade extérieure de l'hôtel de Marcilly, par Claude Bonneau (18, rue du Cherche-Midi; vers 1730), abonde en éléments de décoration rocaille qui se retrouvent aussi dans la façade de la cour, conçue pourtant dans une agréable sobriété de ligne. L'hôtel Gouffier de Thoix (56, rue de Varenne; 1760) aurait pu être édifié sous la Régence, tant les consoles qui entourent sa porte cochère et surtout le tympan prétentieux d'où s'échappent mille coquillages rappellent les créations rocaille. Aux deux étages de la façade sur la cour, mascarons, agrafes et tympan sont également compliqués.



FIG. 360. — HOTEL DE MATIGNON. Façade sur la cour (1721).
Cl. Hachette.

La résistance au style rocaille. — Les artistes n'étaient point unanimes à subir la tyrannie du style rocaille. Dès l'apparition de cette décoration, bon nombre de traditionalistes protestèrent de leur attachement à la sobriété et à l'harmonie. Comparons les portes cochères de l'hôtel de Dreux-Brézé (1, rue du Regard) et de l'hôtel de Beaune (7, rue du Regard), élevées toutes deux vers 1720 par le même architecte : la première sacrifie au goût de la Régence, la seconde, plus mesurée, annonce déjà, par la finesse de ses consoles, le style Louis XV.



FIG. 361. — HOTEL DE MATIGNON. Façade sur les jardins (1721).
Cl. Hachette.

Intérêt des hôtels de Lassay et de Roquelaure. — L'ancien hôtel de Lassay, élevé par Girardini, Lassurance et Aubert (de 1722 à 1724 ; demeure actuelle du Président de la Chambre des députés), passe pour avoir exercé une profonde influence sur les artistes contemporains. Il ne comprenait à l'origine qu'un rez-de-chaussée, aux larges baies en plein cintre, surmonté d'une balustrade ajourée et de groupes enfantins (fig. 357). Il a conservé une suite de cinq admirables salons où sont assemblées toutes les séductions de notre art classique : glaces en plein cintre alternant avec des peintures et des portes sculptées, légers trophées de chasse dans les écoinçons, médaillons — du milieu du XVIIIe siècle — anges sculptés au-dessus de la porte du grand salon doré, pilastres magnifiques du vestibule corinthien encadrant de larges trophées guerriers (fig. 358 et 359). Pour répartir tant de richesses accumulées, les architectes sont encore fidèles à la tradition décorative du règne de Louis XIV. Du Palais-Bourbon, construit en 1722 et perpétuellement modifié au cours de sa carrière législative, seule la grande cour intérieure a conservé — à peu près — son premier aspect qui rappelle la cour du palais Soubise. L'hôtel contemporain et voisin de Roquelaure (ministère des Travaux publics), construit par Lassurance de 1722 à 1723, a moins souffert. Il garde au fond de sa cour d'honneur une belle façade à deux étages, surmontés d'un fronton triangulaire et d'une balustrade, ornés de mascarons et d'agrafes, puis deux ailes à refends d'une élévation analogue. Dans ses grandes lignes, l'ensemble paraît inspiré de l'hôtel de Brienne. A l'intérieur de l'hôtel de Roquelaure, il est possible de suivre l'évolution de l'art décoratif parisien du XVIIIe siècle :



Fig. 362. — Pavillon de l'hospice Debrousse.
(Règne de Louis XV.)
Cl. Hachette.

après la symétrie systématique du petit boudoir Régence, les boiseries du salon rouge sont un exemple remarquable de l'originalité du style Louis XV.

Le passage au style Louis XV. — L'hôtel de Bauffremont (1721 ; 87, rue de Grenelle) est précédé d'une porte cochère creusée dans une niche ionique. Sur les jardins, la façade très simple à deux étages est égayée par le renflement d'un avant-corps semi-circulaire. L'hôtel de Matignon, par Courtonne (1721 ; 57, rue de Varenne), s'ouvre par une belle porte cochère, en tour creuse entre deux paires de colonnes ioniques à chute. Sur la cour d'honneur, sa façade à deux étages (fig. 360), terminée par une balustrade ajourée, se renfle, comme à l'hôtel de Bauffremont, en un avant-corps semi-circulaire orné de consoles sculptées supportant un balcon flanqué de trophées. La façade sur les immenses jardins est plus simple (fig. 361). Au fond de ces jardins, une charmante construction, faite d'un rez-de-chaussée à refends et à mascarons très chargés, est connue sous le nom de Petit Trianon : elle annonce l'Ermitage du château de Bagnolet (fig. 362), décoré par Coypel (148, rue de Bagnolet), et elle nous fait déjà songer à la légèreté de Bagatelle.

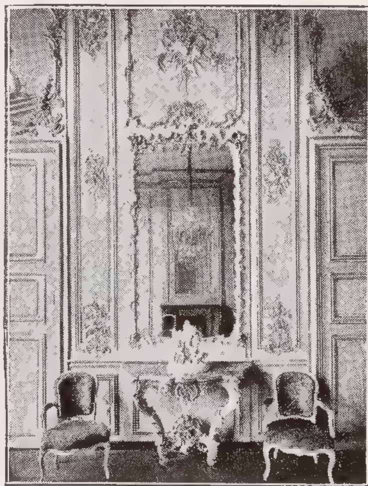


FIG. 363. — DÉTAIL DU SALON DE MUSIQUE DE LA DUCHESSE DU MAINE.

(Règne de Louis XV.)

Cl. Hachette.

Épanouissement de ce style. — Dessinée en plein cintre dans un entourage de refends, la porte cochère de l'hôtel élevé vers 1744 pour Jacques-Samuel Bernard (46, rue du Bac) est une bonne production du style Louis XV. Les coquilles ont été prodiguées sur ses vantaux et sur son tympan dont les sculptures élégantes sont traitées avec une fantaisie ennemie de la symétrie. Les consoles sont sobres. Des pots enguirlandés

surmontent l'archivolte enrichie d'un mascaron (planche IX, F). A l'issue de ses campagnes, le maréchal de Richelieu s'était fait construire à grands frais sur le tracé actuel des Grands Boulevards une immense demeure dont la merveille était un escalier où Brunetti, le spécialiste à la mode, avait imaginé une grande décoration feinte, analogue à celle de l'hôtel de Luynes, reconstituée aujourd'hui au musée Carnavalet.

Valeur de la décoration Louis XV. — L'hôtel d'Evreux (Palais de l'Élysée), commencé en 1718, remanié, transformé, agrandi, a conservé peu de choses de sa décoration première : la cour intérieure a seulement retrouvé en 1948 son aspect primitif ; ses salons furent refaits par les soins de Mme de Pompadour et du banquier Beaujon. De très beaux lambris, rehaussés de coquilles, de rinceaux et d'oiseaux, ornent la salle du Conseil des ministres, et quatre admirables trophées de chasse sont la parure du salon des Ambassadeurs. Tout serait à citer au ministère de la Marine, dont les divers salons permettent une étude approfondie des styles Louis XV et Louis XVI. Peu de morceaux peuvent rivaliser avec les boiseries du salon de musique de la duchesse du Maine (fig. 363) par Boffrand (Bibliothèque de l'Arsenal), exquises de simplicité et de légèreté. Le salon des Singes, peint par Huet à l'hôtel de Rohan (fig. 364), nous offre, avec ses scènes enfantines, ses jeux plaisants, ses gardeurs de chèvres et ses chinoiseries, un des plus charmants ensembles de l'art décoratif du XVIIIe siècle. Malgré sa décoration spirituelle et légère, cette pièce servait de petit oratoire aux évêques de Strasbourg.

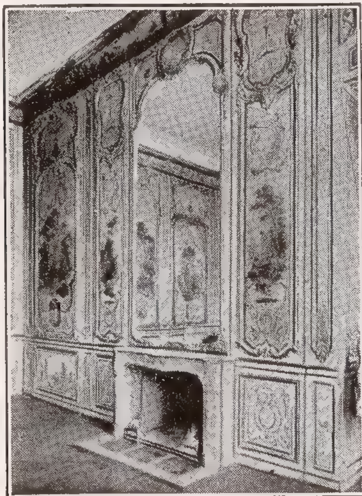


FIG. 364. — IMPRIMERIE NATIONALE.

Le salon des Singes (règne de Louis XV).

Cl. Hachette.

Richesse de l'hôtel Soubise. — Mais c'est l'hôtel Soubise, dont la décoration fut achevée par Boffrand vers 1740, qui nous offre le meilleur de tout l'art français au temps de Louis XV. Au rez-de-chaussée, des toiles mythologiques de Trémolières, de Van Loo, de Restout et de Boucher s'encadrent dans les boiseries de la chambre à coucher. Le salon ovale, gris de lin, est décoré d'exquis lambris et de huit hauts-reliefs symboliques en stuc (fig. 365 et 366). Les boiseries d'un cabinet aux panneaux verts et or dont la décoration est faite de sujets empruntés aux fables de La Fontaine (fig. 367), exposées autrefois dans la grande antichambre, ont été remontées au premier étage de l'Hôtel de Rohan, ainsi qu'une charmante alcôve gris de lin rehaussé de pourpre. Dans la chambre de la princesse, Boucher et Trémolières ont peint au-dessus des portes *les Vertus enseignantes des Grâces et de Minerve*. Au trumeau et à la corniche, d'excellents sculpteurs ont raconté les plus beaux épisodes de la mythologie amoureuse, tandis que les panneaux sont décorés d'innombrables amours. Enfin, dans le salon ovale, Natoire, en huit caissons soutenus par des amours, retraça l'histoire de Psyché ; d'autres amours supportent les rayons de la corniche qui viennent s'unir à la rosace du centre du plafond (fig. 368 et 369). Ce salon n'est pas seulement une des merveilles de l'art français : il nous montre encore que, vers 1740, la finesse de nos décorateurs avait définitivement dépouillé toutes les traditions du XVIIe siècle. Maîtres incontestés des intérieurs, peintres et sculpteurs de stucs et de boiseries unissaient la souplesse de leurs talents pour créer de la fantaisie, de la grâce, de la légèreté.



FIG. 365. — ARCHIVES NATIONALES
Rez-de-chaussée; détail du salon ovale (règne de Louis XV). *Cl. Hachette.*

Le passage au style Louis XVI. — Tandis que des artistes s'appliquaient à des créations originales, d'autres se tournaient

délibérément vers le passé gréco-romain. En 1765, à l'hôtel de Narbonne (45, rue de Varenne), Antoine édifia un portail à quatre colonnes ioniques. La façade sur les jardins comporte quatre pilastres ioniques, de style colossal, surmontés d'un fronton triangulaire. En 1768, à l'hôtel de Fleury (28, rue des Saints-Pères), le même architecte éleva un excellent échantillon de style Louis XVI : d'une sobriété parfaite, la façade s'ouvre par une porte entre des colonnes toscanes cannelées ; sa seule ornementation réside dans les refends du soubassement qui englobe le rez-de-chaussée et l'entresol. Dans la cour intérieure, les bâtiments sont faits de deux étages égaux, puis d'un attique précédé d'une balustrade. L'hôtel de Tessé (1, quai Voltaire ; par Letellier, 1765-1768) comprend un rez-de-chaussée à boutiques, un obscur entresol, puis deux beaux étages flanqués de six pilastres ioniques d'ordre colossal et surmontés d'un toit à balustrade. A la façade principale de l'hôtel de Galliffet, exécuté par Legrand et Renard de 1775 à 1796 (ambassade d'Italie, 50, rue de Varenne), un portique de huit colonnes ioniques précède les trois étages ; six colonnes ioniques chargent la façade du jardin. A l'intérieur, dix colonnes ioniques, entre lesquelles ont été sculptées les Métamorphoses d'Ovide, couronnent l'escalier, qui a été refait. Dans les divers salons, le souci de l'archéologie est constant. L'hôtel de Rochechouart, par Cherpitel (1777 ; ministère de l'Éducation Nationale), aligne dix pilastres corinthiens cannelés d'ordre colossal, embrassant deux étages ; ces pilastres sont surmontés d'un entablement, puis d'un attique terminé par une balustrade ajourée.

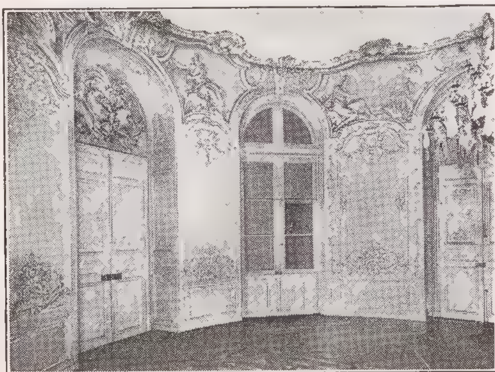


Fig. 366. — Archives nationales. Salon ovale du rez-de-chaussée.
(Règne de Louis XV.)
Cl. Hachette.

Persistance de la décoration Louis XV. — A l'hôtel du Châ-

telet (par Cherpitel, 1770-1771 ; ministère du Travail), après une porte cochère toscane, quatre colonnes composites plaquées encadrent, à la façade, les deux étages qui sont surmontés d'un attique et d'une balustrade (fig. 370). La cour est limitée par de grandes arcades toscanes en plein cintre, abritant un entresol et surmontées d'une balustrade. Un avant-corps convexe coupe la façade sur le jardin (fig. 371). Du beau vestibule part un grand escalier qui accède, au premier étage, à un salon dont les panneaux sculptés sont décorés de rinceaux et de vases de fleurs. Le grand salon du rez-de-chaussée est orné de pilastres corinthiens et d'amours au-dessus des portes. Des cornes d'abondance et des trépieds fumants — annonçant le style Louis XVI — décorent les panneaux (fig. 372). Ce salon communique avec la plus belle pièce de l'hôtel, l'ancienne salle à manger (fig. 373), à pilastres ioniques, décorée à l'entrée de deux belles fontaines rehaussées de poissons et de stalactites (fig. 374). Au-dessus des portes, des amours se balancent ou jouent avec des guirlandes ; et des oiseaux, des rinceaux, des vases de fruits, des cornes d'abondance sont sculptés sur de charmants panneaux de bois clair (fig. 375). Ainsi, l'emploi des ordres dans la construction et la décoration révèle la tendance de l'architecture vers l'antiquité, mais l'ensemble de la décoration demeure franchement original.



FIG. 367. — ARCHIVES NATIONALES.

Boiseries aux fables de La Fontaine (règne de Louis XV).

Cl. Hachette.

Épanouissement du style Louis XVI. — C'est encore l'antiquité qui règne à l'hôtel de Salm (64, rue de Lille), chancellerie de la Légion d'honneur (1782-1786), auquel on accède par une porte cochère triomphale ornée de Renommées et flanquée de portiques ioniques à balustrades et à toits plats.

Cette disposition fait songer à l'entrée de l'École de médecine par Gondouin. Mais l'hôtel de Salm détache sur le quai d'Orsay, au milieu de bâtiments très sobres, un petit pavillon en demi-cercle où des colonnes corinthiennes abritent de belles fenêtres surmontées de bas-reliefs et de bustes. De grandes statues décorent la corniche : l'ensemble, gracieux et mesuré, fait oublier la sévérité de l'entrée principale. L'hôtel Bouligneux (par Ledoux ; 28, rue Michel-Le-Comte) comporte un beau portail où, entre des refends, des pilastres toscans supportent un large tympan orné de figures symboliques et d'une urne. Cette grandeur solennelle du style Louis XVI se traduit encore par des portes cochères monumentales, généralement dégagées de toute construction latérale ou supérieure telle la porte du presbytère de Saint-Sulpice, 50, rue de Vaugirard (planche IX, G. et H).

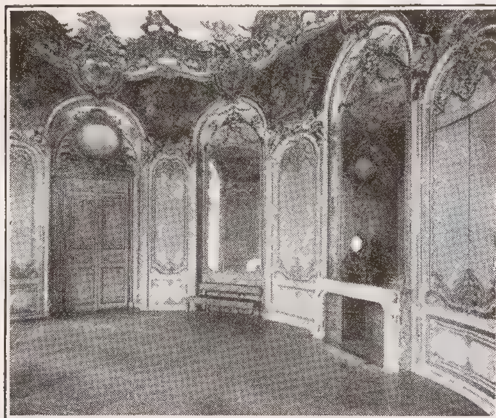


Fig. 368. — Archives nationales.
Salon ovale du premier étage (règne de Louis XV).

Cl. Hachette.

Les Folies. — Au reste, dans sa fidélité à l'antiquité, le style Louis XVI n'a point édifié seulement de grands hôtels solennels ; il a bâti bon nombre de résidences de plaisir, petites et confortables — dans le goût du Petit Trianon — que les gens de qualité offraient à celles qu'ils nommaient des nymphes. Construite en soixante-trois jours



Fig. 369. — Archives nationales.
Détails du salon ovale du premier étage (règne de Louis XV).

Cl. Hachette.

par Bellanger, fièrement ornée à son fronton dorique de sa devise *Parva sed apta,* Bagatelle est un excellent vestige de ces Folies dont la décoration était faite de peintures et de glaces encadrées par des pilastres : nous retrouvons un témoignage de cet art dans le charmant petit boudoir de l'hôtel Le Pelletier Saint-Fargeau (29, rue de Sévigné), devenu la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

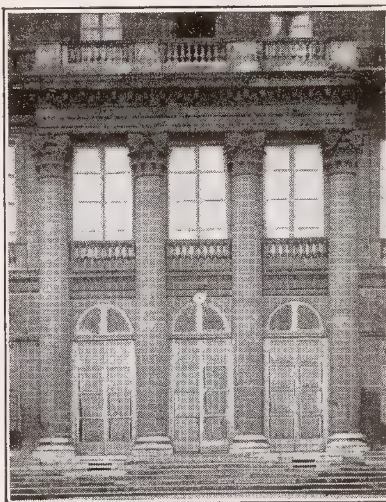


FIG. 370. — MINISTÈRE DU TRAVAIL.

Façade sur la cour (1770-1771).
Cl. Hachette.

La décoration sculpturale. — C'est encore la simplicité qui règne à l'hôtel de Massa (primitivement aux Champs Élysées et transporté dans les jardins de l'Observatoire) dont les deux étages ne sont surchargés d'aucun ordre. Des bas-reliefs allégoriques, insignes du commerce et de la marine, des symboles de l'Amour et de Bacchus constituent un ensemble décoratif. La mode du règne de Louis XVI voulait que des bas-reliefs vinssent habiller la nudité des murs extérieurs, tels les délicats morceaux de Clodion à l'hôtel d'Allègre (54, rue de Bondy), dont les originaux, disparus, subsistent, grâce aux moulages du musée des Monuments Français (fig. 376-379). Le talent de Clodion était encore employé dans les dispositions les plus variées des intérieurs, telle la salle de bain souterraine de l'hôtel de

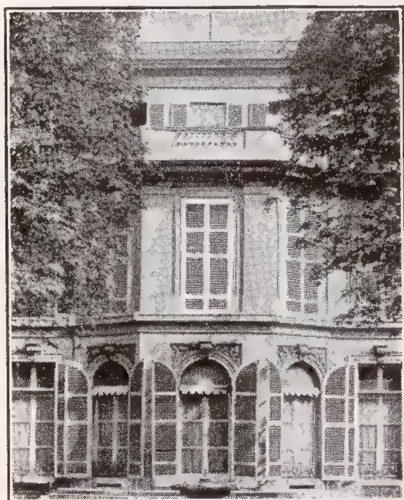


FIG. 371. — MINISTÈRE DU TRAVAIL.

Façade sur les jardins (1770-1771).
Cl. Hachette.

Besenval (142, rue de Grenelle), soutenue par les colonnes toscanes de Brongniart.

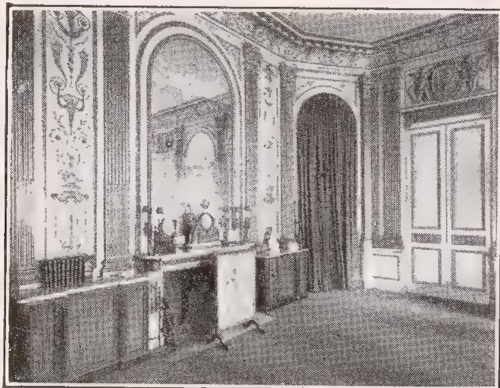


Fig. 372. — Ministère du Travail. Cabinet du ministre (1770-1771). *Cl. Hachette.*

Les maisons de rapport. — Mais le XVIIIe siècle nous a encore laissé d'innombrables maisons de rapport, soit isolées, soit groupées. C'est par exemple, 29, rue de la Parcheminerie, un immeuble contemporain de Louis XV, demeuré tel quel avec sa porte d'entrée, sa boutique et ses quatre étages. Ce sont les façades austères de la rue Royale (pl. X, B) et de la place du Palais-Bourbon, commencées sous Louis XV et achevées sous Louis XVI. Ce sont les maisons à quatre étages de la rue François-Miron (nos 4 à 14), dont les belles grilles s'ornent de feuilles d'orme, souvenirs de l'orme Saint-Gervais. C'est la sobre maison élevée par Servandoni (angle de la rue des Cannettes et de la place Saint-Sulpice), à l'échelle exacte de l'église qu'il construisait (planche X, A). Imaginons la place traitée tout entière dans ce beau style. Ses immeubles eussent ressemblé aux maisons de la place de l'Odéon, toutes contemporaines du théâtre qu'elles encadrent. A mesure qu'on avance dans le siècle, les façades se dépouillent de plus en plus. Les immeubles Louis XVI sont curieux par leurs six étages, leur entresol obscur, et les lourds corbeaux juchés tout en haut de l'édifice, à la base du toit.

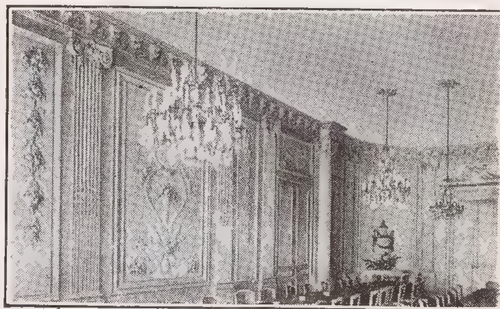


Fig. 373. — Ministère du Travail. Ancienne salle à manger (1770-1771). *Cl. Hachette.*

La rue au XVIIIe siècle. — Une population nombreuse s'abritait dans ces maisons qui annoncent par leurs vastes proportions nos *casernes* contemporaines. Les boutiques du rez-de-chaussée s'ornaient jusqu'en 1761 d'immenses enseignes suspendues à de longues potences de fer qui, par les jours de grand vent, produisaient un furieux tintamarre. Pour la sécurité des passants et pour la tranquillité des Parisiens, M. de Sartine contraignit les commerçants à n'employer que des enseignes solidement fixées. Le rémouleur sculpté ou Gagne-petit, anciennement 5, rue des Nonnains-d'Hyères, provisoirement à l'hôtel d'Aumont, évoque la gaieté de la rue au XVIIIe siècle (fig. 380).



FIG. 374. — MINISTÈRE DU TRAVAIL.
Fontaine de l'ancienne salle à manger (1770-1771).
Cl. Hachette.

Recrudescence de l'art religieux. — En art religieux, les architectes parisiens du siècle des philosophes et des encyclopédistes ne sont pas restés inactifs. Des églises anciennes furent remaniées, des constructions du siècle précédent furent achevées, et des édifices nouveaux sortirent de terre.



FIG. 375. — MINISTÈRE DU TRAVAIL.
Détail de l'ancienne salle à manger (1770-1771).
Cl. Hachette.

Le vandalisme s'acharne sur les églises gothiques. — Les archéologues ont tellement pris l'habitude de flétrir le vandalisme révo-

lutionnaire que les mutilations effectuées par l'Ancien Régime sur les églises médiévales passent trop souvent inaperçues. Pourtant, les règnes de Louis XV et de Louis XVI ont laissé des traces navrantes sur les murs de nos vieux monuments, tant faisait fureur le désir de rhabiller à la mode du jour les vestiges d'un passé méprisé. Notre-Dame souffrit beaucoup de ces déprédations. L'intérieur de la nef fut blanchi. Les vitraux du chœur furent remplacés par des plaques de verre ; les roses du transept et la plupart des vitraux furent mutilés suivant les caprices de pseudo-décorateurs. Le Christ du trumeau du portail central fut abattu, le tympan mutilé et la porte élargie ; une statue de saint Etienne reçut une tête de fer battu. On fit disparaître un colossal saint Christophe du xve siècle qui décorait la nef : le chapitre applaudit ces mutilations que Soufflot exécuta. Pour compenser tant de dégâts, une belle œuvre fut installée dans la chapelle Saint-Guillaume : le mausolée du comte d'Harcourt, par Pigalle.



FIG. 376. — BAS-RELIEF DISPARU DE CLODION, PROVENANT DE L'HOTEL D'ALLÈGRE.
(Moulage du musée des Monuments Français, règne Louis XVI.)
Cl. Hachette.



FIG. 377. — BAS-RELIEF DISPARU DE CLODION, PROVENANT DE L'HOTEL D'ALLÈGRE.
(Moulage du musée des Monuments Français, règne de Louis XVI).
Cl. Hachette.

Mutilations malheureuses des églises parisiennes. — A Sant-Germain-l'Auxerrois, vers 1756, un vandale rhabilla le chœur à grand renfort de colonnes cannelées (fig. 381), démolit les verrières et mutila l'extérieur. Une belle grille de fer forgé fut placée devant le chœur en 1767. Pour 50 000 écus, un barbare défigura le chœur de Saint-Merry (1750-1752). La chapelle de la Communion fut décorée de sculptures théâtrales en demi-relief qui firent la gloire de Michel-Ange Slodtz et de son frère. De graves déprédations furent infligées au chœur de Saint-Nicolas des Champs (1775). Mais le record du rafistolage fut réalisé sous le règne de Louis XVI à Saint-Médard, par Petit Radel, qui transforma les piliers gothiques du chœur en colonnes doriques de Pæstum. D'autres églises parisiennes subirent des transformations regrettables : Saint-Pierre de Montmartre et Saint-Denis de la Chapelle reçurent d'insignifiants portails classiques. Entre 1764 et 1778, on entreprit à Saint-Eustache une nouvelle



Fig. 378. — Bas-relief disparu de Clodion, provenant de l'hotel d'Allègre.
(Moulage du musée des Monuments Français, règne Louis XVI.)
Cl. Hachette.



Fig. 379. — Bas-relief disparu de Clodion, provenant de l'hotel d'Allègre.
(Moulage du musée des Monuments Français, règne de Louis XVI.)
Cl. Hachette.

façade qui resta inachevée : Paris possède peu d'aussi froides et d'aussi banales superpositions d'ordres. Une crypte dorique fut aménagée, vers 1780, sous le chœur de Saint-Leu-Saint-Gilles.

Persistance du style jésuite. — L'attachement aux formules du style jésuite s'est marqué dans bon nombre d'églises achevées sous Louis XV et sous Louis XVI suivant les règles établies au siècle précédent. La façade élevée à Saint-Roch par Robert de Cotte en 1736 (fig. 382), celles de Notre-Dame-des-Victoires (1740), de l'Oratoire (1745), des Billettes (1758) et de Saint-Thomas-d'Aquin (1787) ont entre elles un curieux air de famille. Mais dans chacune de ces œuvres, on retrouve, sur des proportions plus modestes, le plan des façades du Val-de-Grâce et de Saint-Louis des Invalides. Cette conception sans lourdeur, mais sans beauté, paraît avoir été goûtée des architectes parisiens, dont elle révèle l'application à travailler sur les plans traditionnels.



FIG. 380. — UNE VIEILLE ENSEIGNE.
Un rémouleur, anciennement 5, rue des Nonnains - d'Hyères (XVIIIe siècle).
Cl. Hachette.

Multiplicité des édifices médiocres. — La nef à quatre travées ioniques de l'église des Billettes, l'ancienne église de Panthémont, que domine une coupole sur pendentifs (ces deux édifices sont actuellement des temples protestants) la nef et le chœur de Saint-Nicolas-du-Chardonnet, continuation fidèle du dessin initial, font peu d'honneur au style jésuite du XVIIIe siècle. Si les trois travées doriques du chœur rectangulaire de Sainte-Marguerite n'offrent pas d'intérêt, par contre, la Chapelle des âmes du Purgatoire, élevée par Louis, et décorée de grisailles de Brunetti, est un curieux exemple, par son mirage de fausses colonnes et de fausses sculptures, d'un décor théâtral adapté à l'art reli-

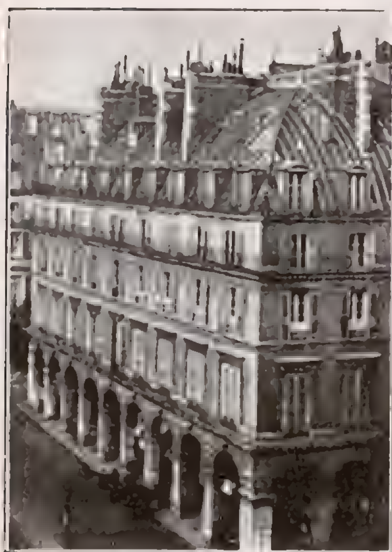
MAISONS DE RAPPORT PARISIENNES DU XVIIIe AU XXe SIÈCLE.



A, MAISON DE LA PLACE SAINT-SULPICE, PAR SERVANDONI.
(Règne de Louis XV.)
Cl. Hachette.



B, MAISON DE LA RUE ROYALE.
Règnes de Louis XV et de Louis XVI.)
Cl. Hachette.



C, MAISON DE LA RUE DE RIVOLI.
(Règne de Napoléon Ier.)
Cl. Hachette.



D, MAISON DE LA RUE VAVIN, PAR SAUVAGE (1912).
Cl. Hachette.

gieux. Un bas-relief extérieur, au croisillon sud du transept rappelle les sculptures de Slodtz à Saint-Merry.

Intérêt de Saint-Roch. — La chaire flamande de l'église des Blancs-Manteaux, le chœur de Notre-Dame, où Van Loo retraça la vie de Saint Augustin et le Vœu de Louis XIII, les panneaux de bois sculptés de la sacristie des messes et la *Transfiguration*, par Le Moyne, au chœur des religieux de Saint-Thomas-d'Aquin, nous montrent le goût décoratif du XVIIIe siècle. Mais Saint-Roch et Saint-Louis en l'Ile sont les meilleurs exemples du style jésuite de ce temps. A Saint-Roch, la nef dorique (fig. 383) comprend cinq travées faites de grandes arcades en plein cintre et de hautes fenêtres, couvertes d'un berceau à pénétration. Ses bas côtés simples sont flanqués de chapelles latérales. Une coupole à pendentifs enrichie de peintures s'élève au carré du transept. De chaque côté du chœur dorique, décoré de statues assises aux écoinçons de la travée absidale, s'ouvrent quatre chapelles rayonnantes. Le déambulatoire aboutit à la chapelle de la Vierge, presque ronde avec ses huit travées en plein cintre : cette chapelle est encore entourée d'un déambulatoire qui conduit à la chapelle de la Communion, d'une obscurité profonde. Et, complètement séparée du reste de l'église, s'ouvre enfin, par deux étroits couloirs, la chapelle du Calvaire, qui termine cette succession du chœur et de trois chapelles. On saisit dans ce plan compliqué le désir de frapper les esprits par une mise en scène imposante : c'était pousser à l'extrême, et presque à l'absurde, l'idéal de magnificence des créateurs du style jésuite.

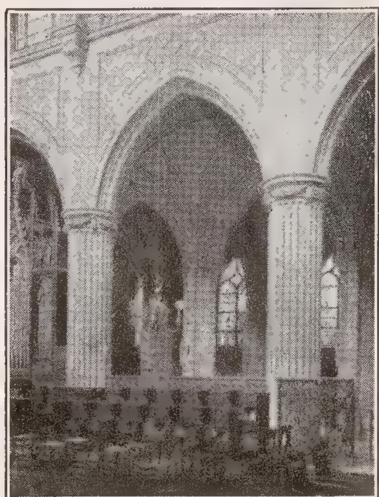


Fig. 381. — Chœur de Saint-Germain-l'Auxerrois.
Mutilations de 1756.
Cl. Hachette.

L'art décoratif du siècle transforme les églises jésuites. — A Saint-Louis en l'Ile, la nef corinthienne et le transept à coupole sont littéralement écrasés par une décoration surchargée, tant l'architecte accumula l'or, les rinceaux, les caissons, les consoles et les rosaces. Cette impression de luxe épais est encore accrue par les nombreuses œuvres d'art qui furent rassemblées dans l'église au cours du XIXe siècle. Tant d'excès décoratifs sont souvent apparus comme la négation même d'un art religieux à l'époque classique. On commettrait une erreur à porter un tel jugement. Le style jésuite s'était créé pour humaniser l'art religieux, pour le préserver à la fois des prétendues obscurités médiévales ou du paganisme de la Renaissance, pour le rendre compréhensible aux esprits du XVIIe siècle. Il était inévitable que l'évolution de l'art décoratif, durant la période classique, eût sa répercussion à l'église.

Les abbayes du XVIIIe siècle. — Ce fait est encore plus évident quand on étudie l'architecture monastique de cette période. Les abbayes parisiennes du XVIIIe siècle sont de grandioses témoignages d'architecture civile, mais non plus religieuse. De l'abbaye royale de Saint-Antoine des Champs, il subsiste, à l'intérieur de l'hôpital Saint-Antoine une grandiose façade à deux étages (fig. 384), couronnée d'un fronton triangulaire daté de 1767. On retrouve rue Saint-Antoine, en face de l'hôpital, un curieux bâtiment, la petite Halle, débris des boutiques abbatiales qui entouraient le monastère sous Louis XV. Les bâtiments claustraux de Saint-Martin des Champs furent rebâtis au XVIIIe siècle par Antoine : l'ensemble manque de caractère, à l'exception du bel escalier à double rampe qui conduit aujourd'hui au pavillon central du musée. Le cabinet des



FIG. 382. — FAÇADE DE SAINT-ROCH (1736).
Cl. Hachette.

médailles des Génovéfains (1753), devenu le Cercle du lycée Henri IV, est demeuré intact. Ses armoires, ses panneaux et son plafond, sculptés avec délicatesse, forment un des plus harmonieux ensembles décoratifs du règne de Louis XV (fig. 385). On chercherait vainement, dans ces reliques de l'abbaye de Sainte-Geneviève, ce qui les différencie des plus beaux salons du XVIIIe siècle que nous avons signalés.

Le retour à l'art antique. — L'architecture religieuse du XVIIIe siècle eut pourtant son originalité. Ce retour à l'antiquité, ou plus exactement cette passion pour l'archéologie qui s'affirme dans l'architecture civile nous a valu quelques églises, pastiches de temples antiques, où s'annonce le futur style basilical de la première moitié du XIXe siècle. La façade de Saint-Sulpice, Saint-Philippe du Roule, Saint-Louis d'Antin, le Panthéon et la Madeleine nous aident à comprendre cette renaissance archéologique.



FIG. 383. — NEF DE SAINT-ROCH.
(Règne de Louis XV.)
Cl. Hachette.

Étude de Saint-Sulpice. — Rien n'est plus singulier à cet égard que l'église Saint-Sulpice. Les travaux, arrêtés au XVIIe siècle, furent poussés activement de 1719 à 1733. Les portails des croisillons, avec leurs lourds ailerons, furent achevés ou élevés dans le style jésuite le plus pur. A l'intérieur, l'église prit l'aspect d'un édifice jésuite aux proportions imposantes. Les travées en plein cintre et leurs lourds piliers à pilastres corinthiens, le pesant entablement, la voûte en berceau, la coupole sur pendentifs sont exactement conçus suivant l'idéal artistique du XVIIe siècle (fig. 386). Le soin qui fut apporté à obtenir un effet théâtral de lumière dans la chapelle de la Vierge, décorée par Le Moyne et Van Loo, le mausolée d'un ecclésiastique élevé par Slodtz dans la chapelle Saint-Jean-

Baptiste, les statues pieuses de Bouchardon aux piliers du chœur, les boiseries de la chapelle des Allemands et surtout les armoires sculptées de la sacristie des messes, tout concourt à faire de Saint-Sulpice la plus vaste et la mieux décorée des églises de style jésuite.

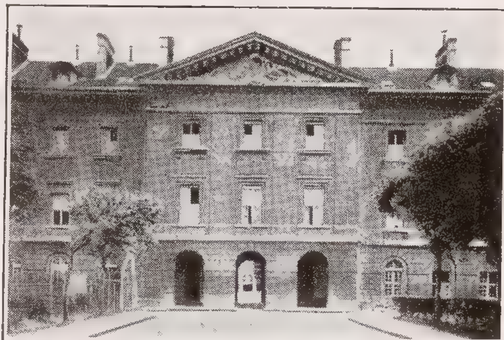


Fig. 384. — Façade de l'hopital Saint-Antoine (1767).
Cl. Hachette.

Rôle de sa façade. — On est surpris, dans ces conditions, que le portail principal ne ressemble ni à celui de Saint-Paul-Saint-Louis, ni à ceux des croisillons. C'est là qu'intervint Servandoni, chargé en 1756 d'exécuter la façade. Au lieu d'une élévation passe-partout, l'artiste, qui voyait large et grand, résolut de superposer deux vastes portiques à l'antique, un ordre dorique, puis un ordre corinthien surmontés d'un vaste fronton triangulaire entre deux tours (fig. 387). La foudre démolit le fronton, et les tours proposées par Servandoni ne plurent pas. Maclaurin, chargé alors d'édifier les tours, les construisit conformément à l'actuelle tour sud, demeurée inachevée. Cette réalisation fut encore jugée déplaisante : sous Louis XVI, Chalgrin démolit la tour nord, et la remplaça par la tour actuelle, moins étriquée que celle de Maclaurin, mais d'une conception discutable. A la vérité, la tentative

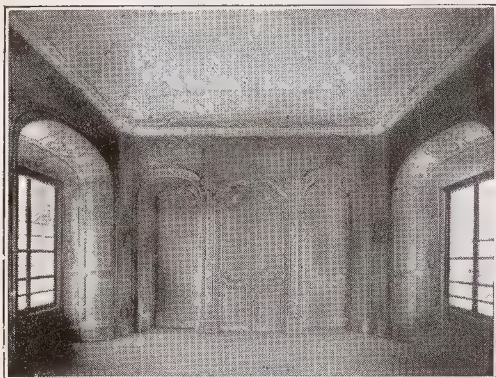


Fig. 385. — Lycée Henri IV.
Ancien cabinet des médailles de l'abbaye Sainte-Geneviève (règne de Louis XV).
Cl. Hachette.

de Servandoni était intéressante, mais condamnée à l'insuccès. Mettre une façade antique sur une église jésuite, c'est commettre un contresens artistique. Superposer des tours d'inspiration médiévale à des ordres, c'est tomber dans une erreur que les architectes du XVIIe siècle avaient évitée. Les deux étages de portiques de Saint-Sulpice retiennent notre attention comme le premier essai du retour à la simplicité antique dans l'architecture religieuse : leur valeur artistique est des plus médiocres.

Saint-Philipe du Roule et Saint-Louis d'Antin. — En élevant Saint-Philippe du Roule (1774-1784), Chalgrin évita ces difficultés. De proportions modestes, son église s'ouvre par une façade dorique d'une simplicité voulue : un portique avec quatre colonnes surmontées d'un fronton triangulaire. Même sobriété à l'intérieur, où des rangées de colonnes ioniques aboutissent à un chœur semi-circulaire et supportant un plafond à caissons, en bois peint imitant la pierre. L'église constitue ainsi un pastiche attentif, mais que venait faire cette reconstitution archéologique dans le faubourg Saint-Honoré? En 1781, Brongniart édifia Saint-Louis d'Antin, chapelle des Capucins dont les bâtiments monastiques, où l'architecte prodigua le dorique de Pæstum, constituent aujourd'hui la majeure partie du lycée Condorcet. La façade est plus sobre encore que celle de Saint-Philippe du Roule : une porte, deux niches vides de statues, un fronton triangulaire avec une croix et des refends bien appareillés suivant la mode du règne de Louis XVI. A l'intérieur, l'église ne comprend qu'une nef en berceau, un bas-côté gauche et un chœur semi-circulaire. Par réaction contre l'ornementation excessive du style jésuite,



FIG. 386. — NEF DE SAINT-SULPICE.
(Règne de Louis XV.)
Cl. Hachette.

Chalgrin et Brongniart avaient donc réalisé des édifices nus et austères.

La Madeleine. — Le plan initial de la Madeleine ne prévoyait pas un édifice de style antique. Si Contant d'Ivry avait eu le temps d'achever l'église qu'il entreprit en 1763, la Madeleine eût ressemblé à Saint-Louis des Invalides. Mais son successeur, Guillaume Couture, entreprit d'édifier une église en forme de croix grecque et couronnée d'un dôme qui eût ressemblé au Panthéon. La Révolution modifia encore la construction de la Madeleine, qui ne fut achevée que sous Louis-Philippe.

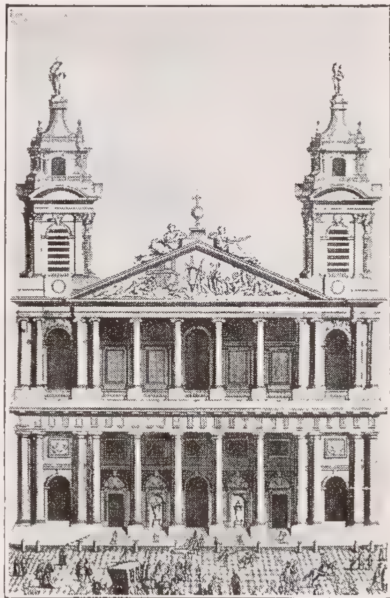


FIG. 387. — PROJET DE SERVANDONI POUR SAINT-SULPICE (1756).
Cl. Hachette.

Le Panthéon. — L'église Sainte-Geneviève, devenue le Panthéon, fut entreprise par Soufflot en 1754. Sa première pierre fut posée en 1764. Elle demeure la manifestation la plus intéressante des tendances architecturales du XVIIIe siècle. Influencé par l'art gréco-romain qu'il avait étudié sur place, admirateur convaincu, en dépit des vandales de son temps, du gothique français, Soufflot désirait unir, dans l'église nouvelle, « la légèreté de la construction des édifices gothiques avec la pureté et la magnificence de l'architecture grecque ». A cet effet, il importait d'éliminer les épais massifs de maçonnerie et les pesantes arcades des églises jésuites, qui bouchaient la vue et alourdissaient les édifices. Avec une conviction inébranlable, malgré des difficultés matérielles constantes, Soufflot s'attacha à cet ambitieux dessein. Il voulait donner à l'église la forme d'une croix grecque plantée de colonnes. En juillet 1775, le portail de Sainte-Geneviève était achevé, et offrait, au-dessus d'un perron de onze marches, ses vingt-deux colonnes

cannelées d'ordre corinthien, dont les chapiteaux avaient été décorés par Guillaume Coustou, formant péristyle et couvertes d'un berceau à pénétration (fig. 388). L'édifice se continuait lentement, lorsqu'en 1778 des tassements se produisirent et mirent la panique aux alentours. Les constatations des experts furent rassurantes ; ces tassements étaient sans importance. Mais l'argent fit alors défaut pour continuer les travaux. En vain attribua-t-on à l'œuvre interrompue l'argent de la loterie royale. Soufflot mourut en 1780 du chagrin de n'avoir pu mener à bout ses divers plans, sujets aux constantes critiques de ses confrères.

Ses caractères généraux. — Continuée par Brébion et Rondelet, Sainte-Geneviève n'était achevée qu'en 1790. Elle demeure pourtant, dans l'ensemble, avec ses trente colonnes corinthiennes cannelées surmontées d'une frise et d'une corniche d'une richesse rare, la conception de Soufflot. Chacune des quatre nefs est flanquée de bas-côtés surélevés de cinq marches ; chaque nef est couverte par une petite coupole sur pendentifs entre deux berceaux à pénétration. Au carré du transept, quatre piliers unis entre eux par de légères arcades supportent seize colonnes corinthiennes encadrant des fenêtres au-dessus desquelles se détache la vaste coupole à caissons et le lanternon peint qui la surmonte (fig. 389). Tout l'édifice est lumineux. Et pourtant les fenêtres ne sont point visibles à l'extérieur, où s'élèvent des murs aveugles, simplement décorés de guirlandes. Une balustrade termine ces murs recouverts d'un toit en terrasse. Le dôme se dresse dans une ceinture de trente-deux colonnes : il est éclairé par deux rangées de fenêtres, surmonté d'un lanter-



FIG. 388. — VUE EXTÉRIEURE DU PANTHÉON (1764-1790).
Cl. Hachette.

non et d'une croix. Les quatre escaliers qui l'unissent au toit jouent le rôle d'arcs-boutants. Comme Perrault à la colonnade, Soufflot allia le fer à la pierre pour assurer la solidité de son dôme.



FIG. 389. — LE PANTHÉON, VUE INTÉRIEURE.

Cl. Hachette.

Sa valeur architecturale et esthétique. — Les énormes proportions de l'église (110 mètres de long sur 82 mètres de large, 32m. 59 de largeur dans chaque nef, 18 m. 81 de hauteur aux colonnes du portail) n'en font point le seul intérêt. C'est faire tort à Soufflot que de considérer son œuvre comme un pastiche du Panthéon d'Agrippa. Le grand architecte est demeuré original, car il voulut, par tous les moyens, concilier l'antique et le gothique; c'était presque une gageure. De même qu'à Saint-Sulpice, Servandoni avait échoué en risquant pareille tentative dans sa façade, à Sainte-Geneviève Soufflot ne pouvait réussir pleinement. La valeur esthétique du monument demeure donc discutable. Et plus encore, son utilisation par le culte est difficile à concevoir. En combinant des résurrections archéologiques, en se lançant dans des restaurations, les architectes du XVIIIe siècle oubliaient que les édifices religieux sont destinés à la prière, de même que l'hôtel, modeste ou luxueux, est fait pour être habité. Les églises jésuites, si décriées de notre temps, étaient pourtant mieux appropriées à leur fonction que le



FIG. 390. — LA CONCIERGERIE.

Un aspect de la cour des Massacres de septembre.

Cl. Hachette.

Panthéon, qui se révéla par la suite également inapte à tous les emplois. Ainsi, aux derniers temps de la monarchie, l'architecture religieuse parisienne, en dépit de tentatives audacieuses, était en train de se transformer en archéologie : elle risquait d'être étouffée par la science.

Paris à la fin de l'Ancien Régime. — C'est dans ce décor classique et monarchique, à peine modifié par les diverses assemblées, que se jouèrent les épisodes du grand drame révolutionnaire. N'ayant ni le temps ni les moyens d'édifier des constructions nouvelles, la Révolution utilisa à sa guise les monuments de l'Ancien Régime. Le 9 novembre 1789, la Constituante vint tenir ses séances au manège qui avait été construit pour Louis XV enfant, proche la terrasse des Tuileries ; ses bureaux s'installèrent dans les couvents voisins des Feuillants et des Capucins, aux environs de nos rues de Rivoli et de Castiglione. La Législative, puis la Convention siégèrent au Manège, mais, le 9 mai 1793, la Convention émigra dans la spacieuse Salle des Machines du Palais des Tuileries, rapidement remise en état par Gisors. Le Comité de Salut public travailla au Pavillon de Flore. Le Tribunal révolutionnaire prit la place de la Grand'chambre du Parlement. Et sur la place Louis XV, devenue place de la Révolution, la guillotine, dressée sur une estrade, remplaça la statue de Louis le Bien-Aimé.

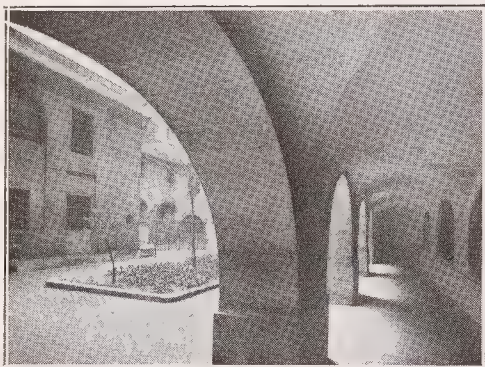


FIG. 391. — LA CONCIERGERIE.
Un aspect de la cour des Massacres de septembre.

Cl. Hachette.

Le décor du drame révolutionnaire. — C'est sur les pierres des édifices qui servirent de prisons que le visage parisien de la Révolution demeure à jamais gravé. Des Carmes, demeurés presque tels qu'en 1792, s'exhale encore le pitoyable

récit des atrocités commises aux massacres de septembre. A la Salpêtrière, la cour des massacres de septembre n'a pas changé (fig. 291). A la Conciergerie, malgré de graves remaniements architecturaux, toute la tragédie révolutionnaire est condensée. C'est la cour des prisonnières, obscure et mélancolique, avec son banc de pierre et sa grille à travers laquelle s'ébauchèrent tant d'intrigues (fig. 390 et 391) ; c'est la chapelle des Girondins et la cellule de Marie-Antoinette, si modifiée depuis la Restauration ; c'est la galerie des *Pailleux* où s'entassaient les détenus trop pauvres pour être logés à la pistole, et l'étroit couloir bordé de pièces obscures où les condamnés à mort du Tribunal révolutionnaire attendaient le moment de monter dans la charrette fatale en sortant par l'unique porte de la prison, sur l'emplacement de l'actuelle buvette du Palais. Le cortège sinistre s'avançait, sous les clameurs de la populace, par le pont au Change, le quai de la Mégisserie, la place des Trois-Maries devant le Pont-Neuf et la rue Saint-Honoré. A son passage, sans-culottes et citoyennes laissaient là leur tâche pour courir à la fenêtre ou au seuil des boutiques. Et sur tout ce parcours, il est demeuré tant de monuments et de façades de cette époque que nous retrouvons presque à chaque pas le décor et la physionomie du Paris révolutionnaire, par les soirs de novembre, d'avril ou de juillet, qui virent Marie-Antoinette, Mme Roland, Danton, Robespierre, s'en aller lentement de la Conciergerie à l'échafaud dans ce crépuscule sanglant du XVIIIe siècle.



TROISIÈME PARTIE

Pour comprendre le Paris moderne et contemporain

CHAPITRE I

Paris de 1800 à 1848.

Confusion de l'architecture parisienne au XIXe siècle. — Il n'y a pas, dans l'architecture parisienne du XIXe siècle, une évolution comparable à celle de l'architecture classique. Les convulsions politiques et les transformations profondes de la vie quotidienne, s'accomplissant par brusques soubresauts, ont contrarié le lent épanouissement des formules architecturales qui ont besoin, pour arriver à maturité, du travail successif et réfléchi de plusieurs générations d'artistes. C'est pourquoi le XIXe siècle parisien ne nous présente point une architecture, mais des architectures, souvent plus éloignées les unes des autres que le style du XVe siècle de celui du XIIe siècle.

Les divisions chronologiques : 1° Du Consulat à 1848. — Dans cet ensemble monumental, trois périodes chronologiques se dessinent d'elles-mêmes. La première s'étend du Consulat jusqu'à la République de 1848 ; elle est marquée surtout par les efforts colossaux, mais presque toujours inachevés, de Napoléon Ier, pour faire de Paris la capitale de la France et celle de l'univers. Toutes les ambitions esthétiques de Napoléon Ier s'effondrèrent en 1815, comme ses rêves politiques. Paris de-

meurait, à la chute de l'Empire, une ville de l'ancien régime où un passé élégant cohabitait avec un présent médiocre. La Restauration ne fit rien de décisif pour la transformation de la capitale : Louis-Philippe embellit la ville, mais avec la sagesse mesurée qui caractérisait tous les actes du roi-citoyen. La Révolution de 1848 trouva Paris, tel qu'une grande ville provinciale, avec un enchevêtrement de rues étroites, propre à l'insurrection et aux barricades.



FIG. 392. — FAÇADE DU PALAIS BOURBON. (1804-1807.)
Cl. Hachette.

2° **Le second Empire.** — La deuxième période correspond au second Empire, c'est-à-dire aux travaux de Napoléon III et du préfet de la Seine, Haussmann, pour transformer Paris de fond en comble. En quelque dix ans, on substitua au labyrinthe obscur où naissaient les émeutes, des quartiers larges, salubres, décorés de monuments imposants, qui se détachaient sur des boulevards aérés, au lieu d'être perdus dans les inextricables lacis des ruelles.

L'Haussmannisation de Paris se traduisit par des efforts décisifs et grandioses pour donner à la capitale des monuments, des immeubles et des rues dignes de sa nombreuse population et de son rôle politique.

3° **La troisième République.** — Enfin, la troisième période est caractérisée par l'œuvre de la troisième République qui a continué, trop souvent avec timidité, les vastes travaux de Napoléon III. Dans ces années qui fixèrent les traits du Paris contemporain, les expositions universelles nous donnent des repères utiles. Les expositions de 1878 et de 1889 marquèrent un progrès dans l'architecture parisienne, qui abandonna la

routine pour s'adapter aux progrès techniques et pour tirer parti de la métallurgie. L'exposition de 1900 se traduisit par un recul, car les architectes se reprirent de tendresse pour les ordres isolés ou superposés, toujours déplacés dans la cité moderne, et ils employèrent de fâcheuses pâtisseries de plâtre. L'exposition de 1937 nous a laissé le Palais de Chaillot et les Musées de l'avenue de New York. La guerre, l'occupation, puis les difficultés économiques ont naturellement ralenti les transformations de Paris.

Les grands projets de Napoléon Ier. — Héritier des ambitieux surintendants du XVIIe et du XVIIIe siècle, Napoléon Ier voulait faire tracer dans Paris de larges voies triomphales. Il rêvait d'une avenue qui aurait uni la place du Trône au Louvre en passant par la Bastille ; tel le Grand Canal de Versailles, une pièce d'eau eût égayé le jardin des Tuileries. Sur la colline de Chaillot, où fut construit plus tard le Trocadéro, un palais devait être élevé en l'honneur du roi de Rome : il aurait été, d'après Percier et Fontaine, architectes fameux des bâtiments impériaux, l'édifice le plus vaste et le plus remarquable des temps modernes. Enfin, l'Empereur songeait à faire surgir du sol de Paris des palais pour les différents souverains d'Europe, une maison d'éducation pour les filles des militaires morts au champ d'honneur, un palais des Arts, un palais de l'Université, une maison de retraite pour les professeurs, des hôtels pour les différents ministères, un immense dépôt d'archives, des casernes, des prisons, des cimetières. « Paris manque d'édifices, il faut lui en donner », disait Napoléon dans une conversation, le 8 mars 1806.

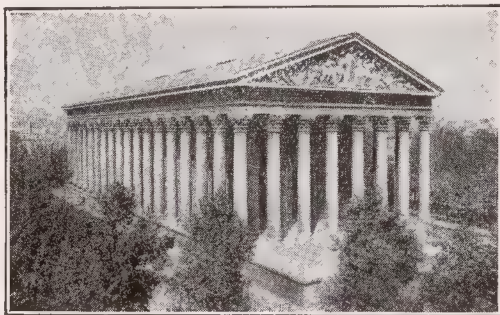


FIG. 393. — FAÇADE DE LA MADELEINE. (Premier Empire.)
Cl. Neurdein.

Réalisations utilitaires. — Mais les réalisations furent

moins brillantes. Quatre ponts nouveaux furent lancés sur la Seine : ceux de la Cité (1804), des Arts (1804) (planche XIV, A), d'Austerlitz (1807) et d'Iéna (1807). Les dernières maisons bâties sur les ponts et sur les quais, vestiges du moyen âge, furent démolies en 1807-1808, tandis que de nouveaux quais s'élevaient. Une douzaine de fontaines furent construites. Parmi celles qui subsistent, la plus curieuse est la fontaine égyptienne de la rue de Sèvres (1806), témoin de ce bizarre goût égyptien qui régna quelque temps après la victoire des Pyramides. Le canal de l'Ourcq fut entrepris. La Halle aux vins (1808), les Abattoirs (1810) et de nombreux marchés nouveaux développèrent le commerce parisien et assainirent la ville.

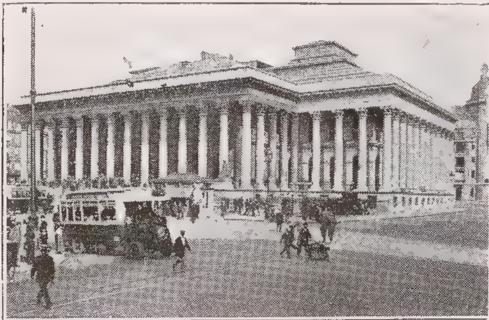


FIG. 394. — LA BOURSE.
(Premier Empire.
Cl. Neurdein.

Restaurations et créations. — Le palais des Tuileries fut entièrement restauré ; la place du Carrousel, déblayée, s'augmenta d'un arc de triomphe. Dans le jardin des Tuileries, remis en état, une grille remplaça le mur qui le bornait au nord. Parallèlement à cette grille, la rue de Rivoli fut percée jusqu'à la hauteur de la rue de l'Échelle ; on traça la rue de Castiglione et la rue de la Paix, qui s'appelait alors rue Napoléon. Ces rues furent bordées de maisons à arcades et à quatre étages, uniformément semblables les unes aux autres, et dépourvues de toute ornementation extérieure (planche X, C). La façade du Palais Bourbon, où siégeait le Corps Législatif, fut élevée de 1804 à 1807 (fig. 392) en face du temple de la Gloire (la Madeleine), qui n'était pas terminé en 1815 (fig. 393). La Bourse fut entreprise en 1808 (fig. 394) et la Banque de France s'installa dans l'hôtel La Vrillière, reconstruit en 1802. Le Panthéon et le palais du Luxembourg furent restaurés : les allées du Luxembourg unirent le palais qui avait abrité le Premier Consul

aux bâtiments de l'Observatoire. Quatre lions vinrent décorer en 1810 la façade de l'Institut. Timidement, le gaz fit son apparition en 1812 pour l'éclairage des rues de la ville.

Les monuments commémoratifs. — Aux quatre coins de la capitale, l'effort des architectes célébra la gloire des armées impériales. La place Vendôme s'orna d'une colonne triomphale dressée à la suite de la campagne de 1805 ; la colonne du Châtelet commémora les victoires de 1806. A l'Étoile des Champs-Élysées, un grandiose Arc de Triomphe fut entrepris.

Napoléon Ier fit donc un considérable effort architectural, que nous connaissons en détail grâce aux dessins que Percier et Fontaine adressaient au tzar Alexandre Ier. Mais cet effort visait plus au grandiose qu'à la création artistique véritable. La plupart des monuments impériaux sont, soit des pastiches, soit des conceptions de style Louis XVI.

Banalité du style impérial. — Le Louvre. — Le Louvre de Napoléon Ier n'est qu'un pastiche. Ayant fait expulser en 1803 les intrus qui s'étaient réinstallés au Louvre, dont maintes parties menaçaient ruine, le Premier Consul chargea Percier et Fontaine de terminer la grande cour, nettoyée définitivement des constructions parasites qui la défiguraient, et d'achever la partie supérieure des trois façades qui entouraient le pavillon de l'Horloge. Habiles prédécesseurs des architectes de nos monuments historiques, Percier et Fontaine ne firent point là une création, mais une simple continuation dans le plus pur style XVIIe siècle. La soudure des ailes nord, est et sud à la façade ouest fut ainsi réalisée sans hiatus. Quelques détails qui manquaient encore au pavillon de l'Horloge furent

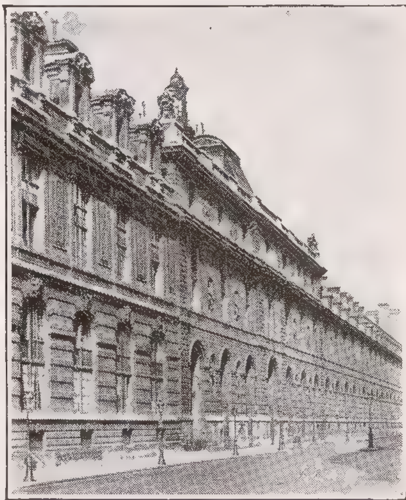


FIG. 395. — LE LOUVRE DE NAPOLÉON Ier.
Vue sur la rue de Rivoli
Cl. Hachette.

terminés dans le style de Lemercier. Ainsi s'acheva, grâce à ce bon devoir d'architecture, le Louvre du XVIe siècle, si négligé par l'ancien régime agonisant qu'on avait pu songer, sous Louis XV, à l'abattre comme une ruine sans valeur.

La façade de Perrault subit de légères modifications ; une communication fut établie entre les deux parties de la colonnade. Un grand bas-relief sculpté représenta la Victoire sur un quadrige. Au tympan du fronton, la Victoire, Minerve, des Muses et des Génies entouraient le buste de Napoléon, posé sur un piédestal qui portait cette légende : « Napoléon le Grand a achevé le Louvre ». A l'intérieur du palais, Percier et Fontaine, utilisant de belles colonnes de marbre qu'ils trouvaient dans les magasins de la couronne, réalisèrent encore d'habiles restaurations. Mais tout leur effort s'appliqua à réaliser l'union des Tuileries et du Louvre, que Napoléon Ier entendait exécuter dans les plus brefs délais. Malgré ses ambitions, l'Empereur dut se borner au prolongement de l'aile nord des Tuileries, c'est-à-dire de la partie comprise entre le pavillon de Rohan et le pavillon de Marsan (fig. 395 et 396). Depuis ce pavillon jusqu'au Louvre de Louis XIII et de François Ier, une grande faille continuait à séparer les deux monuments. Napoléon n'avait donc pas été plus heureux que la monarchie pour rattacher le Louvre aux Tuileries.



FIG. 396. — LE LOUVRE DE NAPOLÉON Ier.
Une travée, vue des Tuileries.
Cl. Hachette.

Des constructions élevées par Percier et Fontaine, la plus grande partie a disparu dans l'incendie des Tuileries en 1871. Ce qui en reste — la partie du Louvre actuellement comprise entre le pavillon de Rohan et la rue de l'Échelle — est d'une

extrême simplicité : un rez-de-chaussée aux baies en plein cintre et un étage.

Prédominance sous l'Empire du goût antique. — La façade du Palais Bourbon, avec le portique de Poyet aux douze colonnes corinthiennes ; la Bourse de Brongniart, entourée d'un péristyle également corinthien, avec des colonnes hautes de 10 mètres ; la Madeleine de Vignon, au portique formé par deux rangées de colonnes, toujours corinthiennes, dérivent du style en faveur sous le règne de Louis XVI, de la Renaissance gréco-romaine qui créa le Panthéon, Saint-Sulpice et Saint-Philippe-du-Roule. Le Temple antique fut adapté sous l'Empire à tous les usages.

Les monuments commémoratifs de la gloire impériale, sont encore des pastiches de l'Antiquité. Mais sur ces colonnes et sur ces arcs, apparaît une décoration où l'inspiration antique s'unit à un réalisme qui va chercher ses sujets parmi les hauts faits des guerres contemporaines : l'architecture impériale n'a point d'autre originalité. Elle n'est qu'un modeste trait d'union entre l'antiquité gréco-romaine, toujours à la mode depuis le règne de Louis XVI, et le goût de la vérité, mis en faveur par la Révolution.



Fig. 397. — La Colonne Vendome (1810).
Cl. Hachette.

Haute de 43 m. 50, la colonne de la place Vendôme, imitée de la colonne Trajane, fut exécutée en 1810 par Denon, sous la direction de Gondouin et Lepère (fig. 397). Autour de son noyau en maçonnerie, des bas-reliefs consacrés aux campagnes de 1805, 1806 et 1807 s'élèvent en spirale ; ils sont faits du bronze de 1 200 canons pris aux armées allemandes et autrichiennes (fig. 398). Au sommet s'élève une statue de Napo-

léon Ier en empereur romain. A la colonne commémorative de 1808, actuellement place du Châtelet, sur un soubassement second Empire, une Victoire de plomb doré, qui tend des couronnes, surmonte un fût fait de tiges de palmiers et d'anneaux recouverts d'inscriptions.

L'Arc de Triomphe de l'Étoile, commencé en 1806 par Raymond et Chalgrin, continué par Chalgrin en 1810 sur un nouveau plan, arrêté en 1813, ne fut terminé que sous Louis-Philippe. C'est donc l'Arc de Triomphe du Carrousel qui constitue la plus importante création de l'architecture impériale.

L'Arc de Triomphe du Carrousel, œuvre représentative du style impérial. — Ce monument, entrepris le 13 février 1806, fut achevé en deux ans, par Denon, sous la direction de Percier et Fontaine : il coûta un million. Imité des arcs de Septime Sévère et de Constantin, haut de 14 m. 60, long de 19 m. 50, il se compose de trois ouvertures de hauteur inégale (une grande et deux petites) dans le sens de la longueur et d'une petite ouverture, à chaque extrémité, dans le sens de la largeur. Un attique couronne cette construction voûtée d'arête. Mais tout l'intérêt de l'arc réside dans sa décoration où le goût antique s'unit aux souvenirs de l'épopée impériale (fig. 399 à 401). Faisant saillie sur les deux faces principales de l'arc, huit colonnes corinthiennes, au marbre blanc et rouge, supportent, à la hauteur de l'attique, un soldat des armées impériales : cuirassier, dragon, chasseur à cheval et grenadier face au Louvre, grenadier, carabinier, canonnier et sapeur face aux Tuileries. Ces statues encadrent des compartiments sculptés où des figures antiques entourent les armes de l'Empire et



Fig. 398. — Un bas-relief de la colonne Vendome (1810).

Cl. Hachette.

LE STYLE EMPIRE A L'AMBASSADE D'ALLEMAGNE.



A, FAÇADE NÉO-ÉGYPTIENNE.
Cl. Hachette.



B, DÉTAIL DU SALON DES SAISONS.
Cl. Hachette.



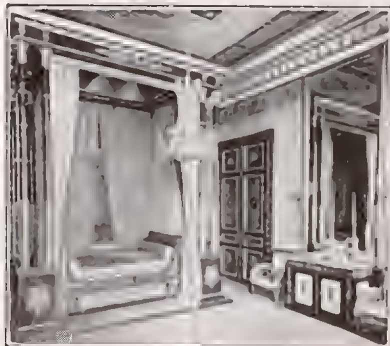
C, LE SALON DES SAISONS.
Cl. Hachette.



D, LE SALON DES SAISONS.
Cl. Hachette.



E, SALON DE MUSIQUE.
Cl. Hachette.



F, CHAMBRE A COUCHER.
Cl. Hachette.

celles de l'Italie. Au-dessous de ces statues, surmontant les petites arcades, six bas-reliefs de marbre retracent les principaux épisodes de la campagne de 1805. Et toute la décoration de ces petites arcades est faite à l'aide des diverses pièces de l'équipement militaire en usage sous l'Empire : cuirasses ou gibecières, sabretaches et bonnets à poil, casques et canons, disposés là comme pour une revue qui s'offrirait en permanence aux regards connaisseurs du Petit Caporal (planche XII).



FIG. 399. — DÉTAIL DE L'ARC DE TRIOMPHE DU CARROUSEL (1808).
Cl. Hachette.

En architecture, Napoléon Ier ne fit point oublier l'ancien régime. — Ce monument, qui se trouve maintenant dans l'axe de l'Arc de Triomphe de l'Étoile et qui est demeuré, miraculeusement, à l'échelle des jardins des Tuileries et du Louvre, remporta, dès son achèvement, le plus vif succès. Mais il ne donna jamais satisfaction à Napoléon, qui le déclarait mesquin, et le jugeait inférieur à la porte Saint-Denis. Percier et Fontaine avaient pourtant fait, du point de vue esthétique, tout ce qu'il était possible de réaliser pour mettre en harmonie le goût de leur temps, la gloire impériale et les Tuileries de la monarchie. Et cependant, aucune des constructions impériales n'était parvenue à faire oublier les monuments parisiens élevés de Louis XIII à Louis XV, ni à créer un style architectural nouveau.

L'intérêt artistique est en dehors des monuments de Napoléon Ier. Il réside dans le *style Empire*, dont quelques beaux hôtels de l'époque (et en particulier l'Ambassade d'Allemagne, planche XI) ont conservé des témoignages grandioses.



L'œuvre monumentale de la Restauration fut insigni-

La décoration parisienne au temps de Napoléon Ier.



L'Arc de Triomphe du Carrousel.

Cl. Hachette. *Cl. Hachette.* *Cl. Hachette.*





L'Arc de Triomphe du Carrousel.

Cl. Hachette. *Cl. Hachette.*

fiante. — De 1815 à 1830, la Restauration modifia à peine la physionomie de Paris : l'histoire monumentale de ce régime épouse exactement son histoire politique. Pour abolir les traces de « l'usurpateur », on remplaça, à la façade sud du Louvre, des N en saillie par des L adossés par paire (JL). Sur la plate-forme de l'Arc de Triomphe des Tuileries, aux chevaux de bronze enlevés par Bonaparte aux Vénitiens on substitua un quadrige conduit par la déesse Restauration. Pour effacer les souvenirs de la Révolution, on bâtit surtout des édifices religieux. Le Panthéon redevint l'église Sainte-Geneviève. Paris s'accrut de la Chapelle expiatoire, de Saint-Pierre du Gros-Caillou, Notre-Dame de Lorette, Notre-Dame de Bonne-Nouvelle, Saint-Vincent-de-Paul, Sainte-Marie des Batignolles, Saint-Denis du-Sacrement, Saint-Jean-Baptiste de Grenelle. En outre, la Madeleine fut continuée.



Fig. 400. — Détails de l'Arc de Triomphe du Carrousel (1808).

Cl. Hachette.

La Chapelle expiatoire. — Le 21 janvier 1815, le comte d'Artois posa la première pierre de la Chapelle expia toire, sur l'emplacement du petit cimetière de la Madeleine de la Ville-l'Évêque, où les guillotinés avaient été inhumés sous la Terreur. Exécuté par Lebas, sous la direction de Fontaine, cet édifice de proportions modestes incite au recueillement. Il se compose d'un vestibule, de deux galeries et d'une chapelle, disposés autour d'un jardin rectangulaire où poussent les rosiers que Marie-Antoinette préférait (fig. 402). Le vestibule, en forme de tombeau antique, présente une façade unie, précédée d'un escalier de sept marches. Il communique avec les galeries élevées à la mémoire des Suisses morts le 10 août 1792. Disposée en croix grecque, la chapelle s'ouvre par un porche aux quatre colonnes doriques ; elle est surmontée d'une coupole centrale et se termine par une abside en cul-de-four. A l'étage inférieur se trouve une crypte. A l'intérieur (fig. 403),

sombre à dessein, tout est simple et ému. Deux groupes représentent Louis XVI priant et Marie-Antoinette soutenue par la Religion (portrait de Mme Élisabeth) et par la Résignation. Des anges, des fleurs de lis et un autel de marbre blanc complètent la décoration de ce monument funéraire.

On ne saurait dégager de la Chapelle expiatoire les caractéristiques d'une architecture propre à la Restauration. On y peut trouver seulement, outre l'extraordinaire aptitude de Fontaine à traiter les sujets les plus variés, la persistance du goût antique en matière d'architecture religieuse. Ainsi le style de la Restauration, après le style Empire, s'unit à celui du règne de Louis XVI.



Fig. 401. — Détails de l'Arc de Triomphe du Carrousel (1808).
Cl. Hachette.

Apparition du style basilical. — Cette fidélité à l'antiquité chrétienne apparaît plus nettement encore dans les diverses églises parisiennes de la Restauration. A l'exception de son portique à quatre colonnes corinthiennes surmonté d'un fronton triangulaire, avec les statues de l'Espérance, de la Charité et de la Foi (fig. 404), Notre-Dame de Lorette, entreprise en 1823 par Lebas, et achevée en 1836, est une basilique inspirée de Sainte-Marie-Majeure. Comme les basiliques romaines, l'église n'est pas voûtée ; huit colonnes corinthiennes séparent la nef de chacun des bas côtés, et un arc triomphal délimite la nef et le chœur. L'église fut très luxueusement décorée dans ses moindres détails par de nombreux peintres, et en particulier par Orsel, Devéria et Périn. Sa riche ornementation et ses vastes proportions (70 mètres de longueur,

33 mètres de largeur) valent à cette imitation des premières basiliques chrétiennes une place importante au seuil de l'architecture religieuse du XIXe siècle.



FIG. 402. — LA CHAPELLE EXPIATOIRE. (Règne de Louis XVIII.) *Cl. Hachette.*

A Saint-Vincent-de-Paul, entrepris en 1824 par Lepère et achevé en 1844 par Hittorf, c'est également le plan basilical qui a été suivi, mais avec un constant mélange de styles dans l'exécution. Au-dessus de l'escalier de soixante marches et des deux rampes en fer à cheval, se dresse une majestueuse façade, large de 37 mètres : elle comprend un portique aux douze colonnes ioniques, un fronton dont le tympan glorifie saint Vincent de Paul, un attique et deux tours carrées hautes de 54 mètres (fig. 405). Les façades latérales s'ornent de pilastres doriques, surmontés de pilastres corinthiens. A l'intérieur, la nef à la charpente apparente présente la superposition de l'ionique et du corinthien. Elle est complétée par des doubles bas côtés et par huit chapelles latérales. Une balustrade ajourée et un arc triomphal l'isolent du chœur ionique, disposé en hémicycle. Malgré cet amalgame de styles, l'édifice ne manque pas de grandeur, mais toute originalité lui fait défaut. La même observation pourrait s'appliquer aux autres églises de

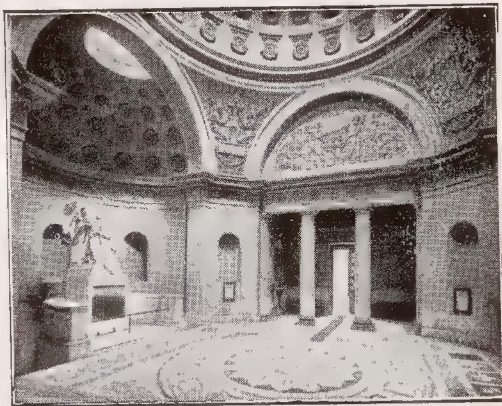


FIG. 403. — LA CHAPELLE EXPIATOIRE. (Règne de Louis XVIII.) *Cl. Hachette.*

la Restauration, qui ne sont que des pastiches des premières basiliques chrétiennes. Ainsi apparaît un des caractères essentiels de l'architecture religieuse du XIXe siècle : le souci de substituer à une création spontanée l'imitation du passé, antique ou médiéval.

De 1815 à 1830, l'aspect de Paris fut à peine modifié. — Mais, dans le domaine de l'architecture civile, la Restauration n'a même pas eu le mérite de copier l'antiquité, car son apport fut insignifiant. La statue de Louis XIII fut élevée (1821) sur la place Royale (place des Vosges); celle de Louis XIV (1822), sur la place des Victoires. Le Pont-Neuf revit la statue en bronze de Henri IV (1818). La Bourse de Brongniart fut achevée par Labarre en 1826. On construisit les ponts de l'Archevêché, d'Arcole, d'Antin et de Grenelle. Une prison, la Petite Roquette, fut élevée en 1825 : on ne saurait lui trouver plus de valeur artistique qu'à deux théâtres, le Gymnase (1820) et l'Ambigu (1827), qui s'ouvrent l'un et l'autre par des portiques. Exécutée par Debret en 1820, l'école des Beaux-Arts expulsa le musée des monuments français que la Révolution avait établi dans le couvent des Petits-Augustins. Sous le prétexte de rendre aux établissements religieux de Paris les chefs-d'œuvre que les assemblées révolutionnaires leur avaient enlevés, la Restauration perdit ainsi d'innombrables objets d'art.



FIG. 404. — NOTRE-DAME DE LORETTE (1823-1836).
Cl. Hachette.

De 1815 à 1830, Paris ne subit donc pas de changements importants. En 1823, une ordonnance contraignit les proprié-

taires à édifier un trottoir devant les maisons nouvelles, ce qui laisse deviner l'aspect villageois du Paris des demi-soldes et des ultras, où commençait à peine à se répandre l'usage des omnibus. Penchons-nous sur les romans de Balzac et nous trouverons la physionomie exacte de la capitale de Louis XVIII et de Charles X, toujours semblable à celle de Louis XVI. Un léger mouvement d'extension vers l'ouest s'y esquissait cependant par la création du quartier François Ier, proche le Cours la Reine, où la maison dite de François Ier fut transportée en 1823, et par le tracé, près de l'Étoile, du quartier de la Nouvelle-Athènes, entre les Champs-Élysées et le futur boulevard Haussmann. Restaurateurs de l'antique monarchie, Louis XVIII et Charles X ne surent point continuer l'œuvre monumentale de Louis XIV ou de Louis XV.



Fig. 405. — Saint-Vincent-de-Paul (1824-1844).
Cl. Hachette.

***

L'architecture parisienne sous la monarchie de juillet. — Les dix-huit années pacifiques du règne de Louis-Philippe sont un mélange singulier d'efforts pour embellir Paris et d'attachement stérile au passé. Le comte de Rambuteau, préfet de la Seine de 1833 à 1848, aurait pu être le devancier d'Haussmann, car l'apparition des chemins de fer et la construction des grandes gares allait amener dans la capitale des modifications profondes. Mais l'œuvre de Rambuteau ne fut qu'une insignifiante préface de celle du second Empire : la monarchie de juillet en supporta les conséquences puisqu'elle laissa Paris en 1848 aussi propre à l'émeute qu'en 1830.

Dans chacune de ses grandes réalisations monumentales, la monarchie de juillet chercha à se concilier les différents courants de l'opinion publique.

QUELQUES-UNES DES PLUS VIEILLES STATUES DE PARIS.



A, HENRI IV (1818).
Pont-Neuf.
Cl. Hachette.



B, LOUIS XIII (1821).
Place des Vosges.
Cl. Hachette.



C, LOUIS XIV (1822)
Place des Victoires.
Cl. Hachette.



D, FONTAINE MOLIÈRE (1844).
Cl. Hachette.



E, MARÉCHAL MONCEY (1869).
Place Clichy.
Cl. Hachette.

Politique monumentale de Louis-Philippe. — La Colonne de Juillet. — Porté au trône par la Révolution, Louis-Philippe donna d'abord des satisfactions artistiques aux éléments avancés de sa capitale. Le 27 juillet 1831, la première pierre de la Colonne de Juillet, commémorative de la Révolution de 1830, était posée. Élevée par Alavoine et Duc, au centre de la place de la Bastille, la colonne, en bronze, repose sur un soubassement de marbre blanc ; elle a 52 mètres de hauteur. Le génie de la Liberté surmonte sa plate-forme supérieure, à laquelle on accède par deux cent trente-huit marches. Deux caveaux contenant les restes de quelques insurgés ont été creusés dans les soubassements. Malgré un lion de bronze de



Fig. 406. — Fronton sculpté du Panthéon.
(Règne de Louis-Philippe.)

Barye, l'ensemble est très prosaïque. Dans le même esprit de conciliation, Louis-Philippe refit du Panthéon le Temple de la Gloire, et confia à David d'Angers le soin de représenter au fronton la Patrie distribuant les palmes de l'immortalité aux grands hommes (fig. 406).

L'Arc de Triomphe et le tombeau de Napoléon Ier. — Pour ménager les fervents de la gloire impériale, Louis-Philippe fit achever l'Arc de Triomphe de l'Étoile et édifier le tombeau de Napoléon Ier dans la crypte des Invalides (fig. 407). La Restauration aurait voulu consacrer à l'expédition d'Espagne l'Arc que les défaites de 1814 avaient laissé inachevé. Après Huyot et Goust, Blouet termina l'œuvre de Chalgrin. Le mo-

nument ne comprenait encore qu'un grand arc, voûté en berceau, que Blouet flanqua de deux petits arcs transversaux. L'ensemble fut surmonté d'un entablement et d'un attique. Ayant reçu cette armature gigantesque (49 m. 54 de hauteur totale, 44 m. 82 de largeur, 29 m. 19 de hauteur sous la voûte du grand arc), l'œuvre fut décorée, sur les faces nord et sud, dans l'esprit de la Révolution et de l'Empire. Rude y célébra le Départ de 1792, que nous appelons la *Marseillaise* (fig. 408); Cortot, le Triomphe de 1810; Etex, la Résistance (fig 409) et la Paix. Au-dessus de ces groupes grandioses, six bas-reliefs furent consacrés aux funérailles de Marceau, à la bataille d'Aboukir, au pont d'Arcole, à la prise d'Alexandrie, à Austerlitz et à Jemmapes. Sur le grand entablement, une immense composition représenta le Départ et le Retour des armées françaises, tandis que, sur l'attique, des boucliers portèrent gravés les noms des principales victoires de la Révolution et de l'Empire. Enfin, les tympans des petits arcs représentèrent l'infanterie, la cavalerie, l'artillerie et la marine, et, sous les petits arcs, quatre bas-reliefs furent consacrés aux victoires de l'Est, de l'Ouest, du Sud et du Nord.

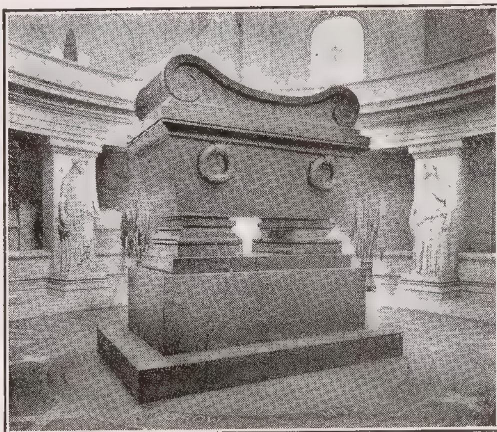


FIG. 407. — TOMBEAU DE NAPOLÉON Ier
(Règne de Louis-Philippe.)
Cl. Hachette.



FIG. 408. — ARC DE TRIOMPHE.
La Marseillaise, de Rude (règne de Louis-Philippe).
Cl. Hachette.

On ne saurait reprocher à Louis-Philippe, qui haïssait la guerre, d'avoir chichement traité la gloire impériale, puisque l'Arc de Triomphe est devenu, grâce à lui, le monument parisien le plus connu de l'univers. Si l'édifice n'a aucune originalité architecturale, il n'en forme pas moins le plus vaste ensemble de sculpture de la première moitié du XIXe siècle. Le roi-citoyen apporta la même générosité dans l'exécution du tombeau de Napoléon Ier, sarcophage de porphyre rouge, dessiné par Visconti et Labrouste, qui repose sur un soubassement de granit vert, au milieu de douze victoires sculptées par Pradier dans le marbre blanc. Ce monument funéraire est émouvant, mais il ne contribue pas à embellir l'harmonieuse église des Invalides.



FIG. 409. — ARC DE TRIOMPHE.
La Résistance, d'Etex (règne de Louis-Philippe).
Cl. Neurdein.

Achèvement de la place de la Nation et de la place de la Concorde. — Pour que les fervents de la vieille monarchie ne se crussent point défavorisés, Louis-Philippe fit terminer la place de la Nation en élevant deux colonnes doriques de 30 m. 50 qui attendaient leur achèvement depuis 1670. Les statues de Philippe Auguste et de saint Louis couronnèrent chacune d'elles. Et ce fut enfin dans une pensée de modération et de sagesse que Louis-Philippe fit terminer la place de la Concorde, où l'obélisque de Louqsor vint succéder, en 1836, à la guillotine et à la statue de Louis XV, parmi deux fontaines

d'Hittorf, imitations de fontaines romaines, et les statues des grandes villes de France, par Callouet, Cortot, Petitot et Pradier. Louis-Philippe comptait sur cet obélisque monolithe de 22 m. 83, consacré à la gloire de Ramsès II, élevé sur un piédestal de granit breton, pour diminuer les passions politiques de ses sujets. Ainsi s'acheva, grâce à un dénoûment de comédie bourgeoise, l'esthétique de la plus belle place du monde. L'obélisque n'eut point aussitôt la faveur des Parisiens. Proudhon écrivait qu'il présentait « une aussi étrange figure que ferait un prie-dieu dans la salle de la Bourse ». Mais le temps a fait son œuvre. Cet obélisque des bords du Nil s'est si bien adapté aux rives de la Seine, entre des palais du XVIIIe siècle et des sculptures Louis-Philippe, que nous ne pouvons plus concevoir sans lui la place de la Concorde.



Fig. 410. — Intérieur de la Madeleine (1840).
Cl. Hachette.

Architecture religieuse. — Achèvement de la Madeleine. — Les d'Orléans devaient protéger le clergé parisien. La Madeleine fut achevée en 1840, sur le plan de Vignon, que Napoléon Ier avait choisi. Cette église, en forme de temple corinthien, comprenait définitivement un vestibule, trois travées surmontées de coupoles cintrées à leur partie supérieure, et une tribune semi-circulaire d'ordre ionique formant le chœur (fig. 410). Sur les côtés, des chapelles avec tribunes s'ouvrent entre des colonnes ioniques surmontées d'un fronton. Rien dans l'architecture de la Madeleine n'évoque l'idée d'une église. Peut-être aurait-il été possible, grâce à une décoration très sobre, d'adapter à sa destination chrétienne ce temple païen. Mais la décoration de la Madeleine est au contraire éclatante de marbres et de dorures. Le *Baptême du Christ* par Rude, le *Mariage de la Vierge* par Pradier, de chaque côté du

vestibule, se détachent sur la médiocrité générale de l'ensemble ornemental. S'il fallait démontrer qu'un temple antique est impropre à toute autre destination, la Madeleine servirait d'argument péremptoire.

La renaissance du goût gothique. — Saint-Jacques et Saint-Christophe de la Villette (1841-1844), Saint-Ferdinand des Ternes (1842), Notre-Dame-de-Grâce de Passy (agrandie en 1846) font peu honneur à l'architecture religieuse du XIXe siècle. Par contre, Sainte-Clotilde, commencée en 1846 par Gau, compte davantage dans l'histoire monumentale de Paris. Depuis le début du siècle, les architectes étaient obstinément demeurés fidèles au plan basilical ou à la décoration antique. Le romantisme s'insurgeait contre ces conceptions surannées. Chateaubriand et Victor Hugo avaient célébré la poésie des cathédrales gothiques. Augustin Thierry avait remis en honneur le moyen âge. Arcisse de Caumont, Vitet, Mérimée, soutenus par la Commission des monuments historiques, luttaient pour la sauvegarde des vieilles églises de France. Et, tout autour de Lassus et de Viollet-le-Duc, des architectes se groupaient qui brûlaient de construire des églises neuves dans le style des cathédrales médiévales. Ainsi ces romantiques de l'architecture se heurtaient aux classiques éternellement attachés à l'antiquité.

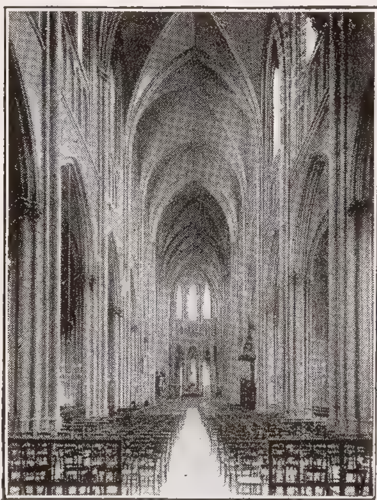


FIG. 411. — INTÉRIEUR DE SAINTE-CLOTILDE.

(Règne de Louis-Philippe et second Empire.)

Cl. Hachette.

Élevée en 1833, l'église anglicane avait marqué un très timide retour au gothique. L'adoption par le conseil municipal, en 1845, du plan médiéval de Sainte-Clotilde entraîna d'ardentes polémiques. Le comte de Rambuteau défendit l'architecte et ses conceptions : le conseil municipal accepta le projet, mais réduisit les crédits. Il en résulta un édifice maigre,

étriqué, qui, malgré des remaniements postérieurs, ne fut jamais qu'un mauvais pastiche gothique, sans élévation ni poésie (fig. 411).

Restauration des grands édifices gothiques. — Il était inévitable que les architectes fussent conduits à construire des églises de style gothique, tant était alors ardent le désir de restaurer les églises du moyen âge. C'est sous le règne de Louis-Philippe que la plupart de nos grands édifices religieux ont pris leur physionomie actuelle, grâce au labeur passionné de ceux qui travaillèrent à leur restauration. Estimant indispensable d'éliminer des vieilles églises parisiennes les additions et les transformations du XVIIe et du XVIIIe siècle, les Viollet-le-Duc et les Lassus s'appliquaient à refaire les monuments gothiques tels que leurs créateurs les avaient conçus. La doctrine n'est pas sans danger : quelle que soit leur science, les restaurateurs risquent, à vouloir toujours rétablir l'état primitif des constructions, de dépasser la pensée des vieux maîtres, de commettre des erreurs archéologiques, et surtout de mettre en place des statues ou des vitraux médiocres, sous le prétexte de combler des disparitions. Mais Viollet-le-Duc et ses disciples ne craignaient point de tels périls ; avec la foi de néophytes qui retrouveraient le paradis perdu, ils entrèrent dans les églises gothiques trop longtemps méprisées, et ils consacrèrent toute leur flamme à les remettre en état.



FIG. 412. — VIOLLET-LE-DUC A NOTRE-DAME.
Une chimère.
Cl. Hachette.

La Sainte-Chapelle et Notre-Dame. — Depuis 1837, la restauration de la Sainte-Chapelle fut conduite activement par Viollet-le-Duc, Lassus et Duban. A la chapelle haute, la plupart des statues des apôtres, et tout le portail furent refaits. A partir de 1845, Steinheil et Lusson, sous le contrôle de l'archéologue Guilhermy, restaurèrent les vitraux. Vers 1840, Lassus et Baltard s'attaquèrent à Saint-Germain-l'Auxerrois,

dont le porche reprit son aspect primitif. En 1842, les façades de Saint-Nicolas-des-Champs et de Saint-Merry furent remises en état. En 1845, Baltard refit l'intérieur de Saint-Germain-des-Prés, dont la décoration picturale avait été entreprise dès 1842 par H. Flandrin. Enfin, grâce au vote, en 1845, d'un crédit de 2 650 000 francs, que l'éloquence de Montalembert obtint pour la restauration de Notre-Dame, Lassus et surtout Viollet-le-Duc allaient pouvoir réaliser pleinement leurs théories et leur idéal.

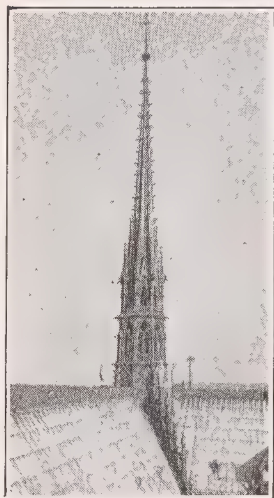


FIG. 413. — VIOLLET-LE-DUC A NOTRE-DAME.

La flèche.

Cl. Hachette.

Viollet-le-Duc à Notre-Dame. — Il n'est pas exagéré de dire que Viollet-le-Duc a entièrement refait Notre-Dame, supprimant, ressuscitant, créant. Nous avons déjà souligné l'importance de l'œuvre sculpturale exécutée sous sa direction : les grandes statues du portail Sainte-Anne et du portail central, la Vierge du portail de la Vierge ; il faut y ajouter les statues de la galerie des rois et de la galerie de la Vierge, les êtres fantastiques décorant la balustrade à la base des deux tours carrées, et toutes les gargouilles de la cathédrale. Pour donner un pendant aux admirables ferronneries décorant le portail Sainte-Anne (les pentures), Viollet-le-Duc en fit exécuter sur le même modèle au portail central ; et à l'intérieur de l'église, vitraux des roses, peintures et sculptures des chapelles, bref, presque toute la décoration, furent refaits par des artistes qui travaillaient sur les dessins de Viollet-le-Duc. Certaines de ces œuvres forment des pastiches particulièrement réussis (fig. 412 et 413).

Le goût gothique pénètre dans les maisons de rapport. — Viollet-le-Duc devait se consacrer presque jusqu'à sa mort (1879) à la restauration de Notre-Dame. L'importance de ses travaux contribua à répandre le goût de l'art médiéval, qui revint brusquement en faveur. Beaucoup d'architectes du règne

de Louis-Philippe, puis du second Empire, jugèrent esthétique de construire des maisons de rapport qui s'ornaient sur la façade d'un pseudo-décor gothique : têtes d'hommes grimaçantes ou animaux grotesques, guirlandes et feuillages soi-disant inspirés par la flore des cathédrales. Beaucoup de rues parisiennes ont conservé des immeubles de ce genre, par exemple boulevard Beaumarchais, boulevard des Filles-du-Calvaire, rue Rambuteau, rue Saint-Lazare et rue Victor-Massé.

Créations diverses du règne de Louis-Philippe. — Mais toute l'architecture civile du temps de Louis-Philippe ne s'inspira point de l'idéal médiéval. La ville s'orna de nouveaux ponts, ceux de Louis-Philippe (1833) et des Saints-Pères (1834, le pont du Carroussel actuel), ainsi que de nombreuses fontaines : les fontaines Cuvier, Molière, Louvois, Notre-Dame et Saint-Sulpice. Le plus élégant de ces divers monuments, toujours dépourvus d'originalité, est celui du square Louvois, où Visconti fit sculpter par Klagman les quatre grands fleuves de France. Place du Panthéon, à la mairie du Ve arrondissement, Calliat reproduisit la façade voisine de l'École de droit. L'institution des Jeunes Aveugles fut bâtie, et l'École Normale s'installa rue d'Ulm. L'hôtel de Cluny fut restauré, et le Palais de Justice fut agrandi : la Sainte-Chapelle fut misérablement emprisonnée dans des constructions parasites. La salle des séances de la Chambre des députés fut transformée et aménagée en 1832 (fig. 414). Le Palais du Luxembourg s'augmenta sur les jardins d'une façade et de deux pavillons formant une copie fidèle de l'œuvre de Salomon de Brosse. En 1845, Lacornée entreprit le ministère des Affaires étrangères, où

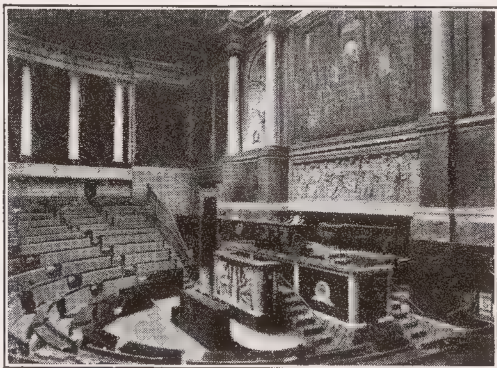


FIG. 414. — SALLE DES SÉANCES DE LA CHAMBRE DES DÉPUTÉS (1832).
Cl. Hachette.

se retrouve, sur la façade aux médaillons de marbre, le souvenir des colonnades voisines de la place de la Concorde.

Originalité de l'École des Beaux-Arts et de la Bibliothèque Sainte-Geneviève. — En édifiant le bâtiment principal de l'École des Beaux-Arts, au fond de la cour d'honneur (fig. 415), Duban, qui travaillait à ce monument depuis 1834, osa employer pour sa construction du fer, qu'il ne noya pas dans la maçonnerie, mais qu'il laissa au contraire apparent : il racheta cette audace en conservant à sa façade des réminiscences classiques. Bien conçu et heureusement adapté à son rôle de musée, de bibliothèque, voire de salle de cours, grâce à l'hémicycle où Paul Delaroche groupa les principaux peintres de tous les temps, ce monument de vastes proportions indique les heureux efforts d'un architecte percevant l'évolution de son art. Commencée sous Louis-Philippe, mais achevée seulement en 1850, la bibliothèque Sainte-Geneviève de Labrouste est aussi intéressante (fig. 416). En la dotant d'une façade pleine, derrière laquelle les livres sont rangés, l'artiste a prouvé son habileté à mettre en harmonie la construction et la destination de l'édifice. Il a en outre largement employé la fonte, soit pour tenir lieu de charpente, soit pour la décoration intérieure. Ainsi Duban et Labrouste annonçaient leur foi dans la construction métallique qui devait, par la suite, être unanimement employée.

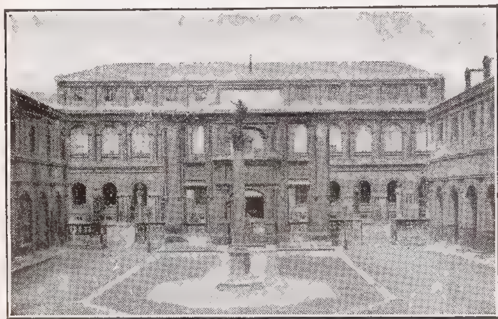


FIG. 415. — ÉCOLE DES BEAUX-ARTS. (Règne de Louis-Philippe.)
Cl. Hachette.

Insuffisance des transformations de Paris sous Louis-Philippe. — Ces diverses constructions, si l'on en excepte l'École des Beaux-Arts et la bibliothèque Sainte-Geneviève, manquent d'élégance et d'originalité. Ce sont de robustes bâtiments faits de bonnes pierres et de bons matériaux qui ne marquent point de progrès techni-

ques. Les lignes sont simples, la décoration est sobre, voire insignifiante. Des monuments dont Louis-Philippe dota Paris se dégage un parfum provincial ; ce sont des édifices à l'échelle d'une préfecture, mais non point adaptés à la capitale du royaume.

C'est là que réside la double erreur de Louis-Philippe et de son préfet. Tandis que tous deux s'obstinaient à décorer la capitale d'une majorité de monuments sans envergure, Paris subissait les premières atteintes de cette civilisation nouvelle, issue des soudains progrès réalisés par la science. Malgré les résistances et les craintes, les chemins de fer recrutaient chaque jour de nouveaux adeptes. Il avait fallu construire les gares de l'Ouest, d'Orléans, de Lyon, du Nord et de Strasbourg, où les voyageurs s'embarquaient pour des itinéraires sans confort. Or, si les diligences avaient pu amener des voyageurs au cœur de Paris, sans inconvénient excessif pour la circulation, il était fatal qu'en s'accroissant, le trafic par chemin de fer trouverait inutilisables les gares étroites mises à sa disposition. Il était inévitable aussi que les chemins de fer allassent accroître la population parisienne qui comptait, en 1848, près de 950 000 habitants.



FIG. 416. — BIBLIOTHÈQUE SAINTE-GENEVIÈVE.
(Règne de Louis-Philippe.)
Cl. Hachette.

Louis-Philippe et Rambuteau ne prévirent point le brusque développement de la capitale, et ils n'osèrent pas démolir la vieille ville du moyen âge et de l'ancien régime pour y tracer de larges voies d'accès. La construction des fortifications de Paris, par Thiers, était une mesure purement stratégique et ne préparait point l'extension de la ville à l'abri d'une solide enceinte. Quand Rambuteau fit percer la rue qui porte encore son nom, il jugea qu'une largeur de 13 mètres était suffisante. Les principales rues qui furent tracées ou prolongées à cette époque,

celles de la Bourse, du pont Louis-Philippe, de Notre-Dame-de-Lorette, restèrent des rues du vieux Paris, souvent dépourvues de trottoirs, et gratifiées d'un ruisseau au milieu de la chaussée. Seuls, les boulevards, bien aplanis, garnis de trottoirs et assainis par des égouts, s'offraient à une circulation facile. Ainsi, Rambuteau ne comprit pas mieux les transformations indispensables au nouveau Paris, que Guizot n'entrevit les concessions rendues nécessaires par le mouvement des idées libérales. L'insurrection issue de l'intransigeance de Guizot rencontra un terrain idéal dans le lacis inextricable des ruelles médiévales que Rambuteau avait laissé subsister.

CHAPITRE II

Paris sous le second Empire.

Le souci constant de prévenir à Paris et dans ses faubourgs la moindre tentative d'émeute comparable à celles de 1848, le désir ardent d'imposer sa capitale à l'admiration de tous les étrangers, conduisirent l'empereur Napoléon III à exécuter dans Paris, de concert avec son préfet Haussmann, les transformations décisives. Il en résulta, à la suite d'expropriations, de démolitions et de percements sans fin, une fièvre de bâtir d'où la physionomie architecturale de Paris sortit renouvelée. La prospérité économique dont la France devait jouir quelque dix ans, les progrès constants des sciences appliquées à l'industrie, les efforts des architectes pour trouver des formules mieux adaptées aux besoins nouveaux, tous ces divers facteurs entraînèrent un renouveau de l'art de la construction. Si Paris et la France avaient longtemps joui de la paix, la capitale aurait pris la physionomie qu'elle n'a pu acquérir qu'au XXe siècle, et le second Empire eût été le créateur de toute l'architecture contemporaine.

Le plan d'Haussmann. — De 1853 à 1870, le préfet Haussmann fut le maître absolu de Paris. Les émeutes de la monarchie de juillet avaient toutes éclaté dans des rues étroites et enchevêtrées, où l'élan des troupes du gouvernement se brisait devant des barricades de pavés. Il importait de détruire les labyrinthes du centre de la capitale et des faubourgs, de faire passer des voies larges et propres au déploiement des troupes sur l'emplacement des ruelles inexpugnables et d'assurer des communications faciles, grâce à des avenues praticables et à

des ponts plus nombreux, entre les divers quartiers de Paris. Il fallait enfin que des casernes fussent élevées en pleine ville, pour envoyer rapidement des troupes sur le théâtre des improbables insurrections. Ce plan, purement politique, fut exécuté sous le prétexte de développer la ville et d'améliorer son hygiène. Bien plus, pour prévenir toute inquiétude de la part des Parisiens, il s'accompagna de grandioses embellissements.

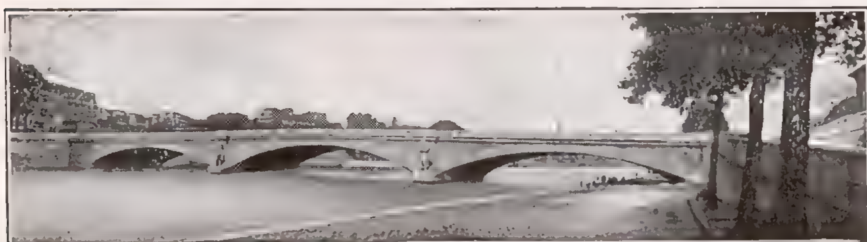
Les voies nouvelles. — Reprenant les idées de Napoléon Ier, adoptées dès 1848, Haussmann fit continuer la rue de Rivoli, qui s'arrêtait à la rue de l'Échelle, et qui forma, unie à la rue Saint-Antoine, une grande voie vers la Bastille. Pour faire communiquer le centre et la rive gauche, le boulevard de Strasbourg, le boulevard Sébastopol, le boulevard du Palais et le boulevard Saint-Michel furent percés, sur l'emplacement d'innombrables ruelles et culs-de-sac. La rue des Écoles et le boulevard Saint-Germain éclaircirent le quartier latin. Les rues Monge et Gay-Lussac, l'avenue des Gobelins, les boulevards de Port-Royal, Saint-Marcel et Arago donnèrent de l'air à la vieille rive gauche. Sur la rive droite, les boulevards Richard-Lenoir et Magenta dégagèrent les faubourgs. Le boulevard Malesherbes continua les grands boulevards ; le boulevard Haussmann, demeuré inachevé, et l'avenue Friedland ouvrirent au centre de la ville un nouveau chemin vers l'Étoile.

Transformations de Paris. — Pour être plus sûr des faubourgs, l'empereur, par décret de juin 1859, annexa à la capitale onze communes suburbaines : Auteuil, Passy, les Batignolles, Montmartre, la Chapelle, la Villette, Belleville, Charonne, Bercy, Vaugirard, Grenelle. A la date du 1er janvier 1860, Paris compta vingt arrondissements. Le pont National (1852), le pont de Bercy (1864), le pont de Solférino (1859), le pont de l'Alma (1855), orné de quatre statues de soldats (planche XIV, B), le viaduc du Point-du-Jour (1866), aux deux étages d'arcades construites par Bassompierre, accélérèrent les communications entre les deux rives de la Seine. Le pont au Change et le pont Saint-Michel furent reconstruits. Les casernes du Château-d'Eau, de Napoléon, de Lobau, de la Cité, élevées dans un style classique pompeux, celle de la rue de la

Ponts de Paris aux xixe et xxe siècles.



A, Pont des Arts (Napoléon Ier).
Cl. Hachette.



B, Pont de l'Alma (Napoléon III).
Cl. Hachette.



C, Pont Mirabeau (1896).
Cl. Hachette.



D, Viaduc de Passy (1905).
Cl. Hachette.

Banque où Grisart employa la brique avec intelligence, formèrent les futurs îlots de résistance contre les insurrections. La construction à grands frais d'une prison moderne, la Santé, dont les galeries disposées en étoile et l'agencement des cellules individuelles furent imités dans toute l'Europe, acheva de donner au Paris d'Haussmann l'appareil stratégique que l'Empire autoritaire avait conçu.

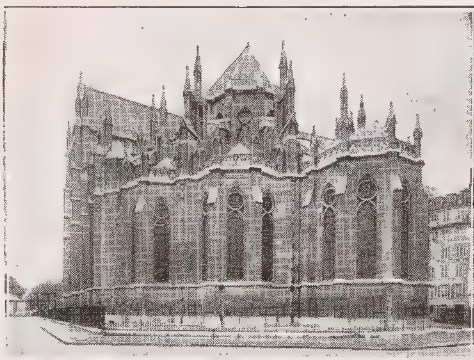


FIG. 417. — ABSIDE DE SAINTE-CLOTILDE. (Règne de Louis-Philippe et second Empire.)

Cl. Hachette.

Toutes ces transformations furent exécutées avec une rapidité qu'on ne saurait assez admirer. Elles n'allèrent point sans la démolition de vénérables vestiges du passé, et elles achevèrent d'effacer les aspects du Paris médiéval. Pour faire oublier leur vandalisme, Napoléon III et Haussmann couvrirent la capitale de constructions nouvelles.

Architecture religieuse. — Restaurations et achèvements. — En architecture religieuse, on termina d'abord les églises inachevées. Saint-Vincent-de-Paul reçut le long de la nef d'émouvantes fresques d'Hippolyte Flandrin, où se développèrent, autour de saint Pierre et de saint Paul prêchant l'évangile, la théorie des Élus en marche vers le ciel. Ballu acheva Sainte-Clotilde (1856). Longue de 96 mètres, haute de 26 mètres, l'église demeura avec



FIG. 418. — FRESQUE DE FLANDRIN A SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS.

Cl. Hachette.

ses statues pseudo-médiévales, sa rose et ses deux tours à flèches, un médiocre pastiche du gothique du XIVe siècle (fig. 417). Le mérite de Ballu consista à mettre d'accord l'édifice et sa décoration, en apportant le plus grand soin aux moindres détails d'ornementation. Et les restaurations inaugurées sous Louis-Philippe furent continuées. Baltard travailla à Saint-Étienne-du-Mont de 1861 à 1868. Saint-Laurent, prolongé d'une travée, s'augmenta d'un portail et d'une flèche. Le chœur de Saint-Leu-Saint-Gilles fut reconstruit. A Saint-Germain-des-Prés, de 1856 à 1861, Flandrin décora la nef de ses fresques (fig. 418). Enfin, à la Sainte-Chapelle, toute la décoration murale de la chapelle basse fut refaite. La charpente et la flèche furent reconstruites sous la direction de Lassus qui se divertit à se faire représenter sous les traits de saint Thomas portant une équerre, parmi les apôtres qui ornent les trois étages octogones, à la base de la flèche.

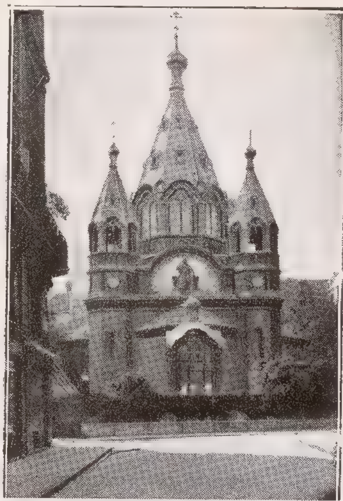


FIG. 419. — L'ÉGLISE RUSSE
(Second Empire.)
Cl. Hachette.



FIG. 420. — SAINT-AMBROISE.
(Second Empire.)
Cl. Hachette.

Les églises neuves. — Il est singulier de constater que presque toutes les églises élevées sous le second Empire sont des pastiches. Influencés par le crédit dont Viollet-le-Duc jouissait à la cour, les architectes firent preuve de timidité et d'effacement. Le second Empire gratifia Paris d'églises de type roman (Notre-Dame de la Gare, Notre-Dame de Clignancourt Saint-Joseph, Saint-Ambroise, Notre-

Dame-des-Champs, Saint-Honoré d'Eylau, Notre-Dame de la Croix de Ménilmontant), de synagogues néo-romanes (les temples des rues de la Victoire et des Tournelles), d'église byzantino-moscovite (l'église russe (fig. 419), par Kouzmine et Strohm), d'églises gothiques (Saint-Eugène, Saint-Jean-Baptiste de Belleville, Saint-Marcel, Saint-Bernard de la Chapelle), d'églises Renaissance (la Trinité) mi-renaissance, mi-romane (Saint-François-Xavier), mi-renaissance, mi-byzantine (Saint-Augustin). Parmi toutes ces églises, Saint-Pierre de Montrouge, élevée par Vaudremer en 1863, offre le moins les apparences d'un pastiche.



FIG. 421. — SAINT-JEAN-BAPTISTE DE BELLEVILLE.
(Second Empire.)
Cl. Hachette.

Pastiches romans et gothiques. — Saint-Ambroise, de Ballu, la plus intéressante des églises de style roman, a de vastes proportions, deux belles tours de 68 mètres, et une façade décorée avec soin (fig. 420). Saint-Jean-Baptiste de Belleville, qui coûta 900 000 francs, est un pastiche réussi grâce au talent de Lassus, qui connaissait à fond l'art médiéval (fig. 421). Il traita son église comme un édifice contemporain de Notre-Dame de Paris, et sans commettre d'anachronisme, il éleva deux tours carrées couronnées de flèches, une galerie ajourée, une nef voûtée d'ogive, flanquée de bas côtés et de chapelles latérales. Saint-Bernard de la Chapelle, où Magne dépensa 1 600 000 francs, nous transporte au XVe siècle, dont le style est évoqué par des porches, des portails et des gâbles à la façade principale, des arcs-boutants et des gargouilles à la façade latérale. Quant à Saint-Eugène, de Lusson et Boileau, c'est le premier édifice religieux parisien où la fonte et le fer fussent employés (1855). Il est piquant d'y voir coexister des contreforts, des roses, des pignons latéraux avec des arcs en fonte et des nervures en fer, matériaux désormais indispensables à toute architec-

ture. Mais les contemporains apprécièrent surtout les économies réalisées dans cet édifice, qui ne coûtait que 650 000 francs.

Saint-Augustin et la Trinité. — Un effort dans le choix des matériaux a été réalisé aussi à Saint-Augustin, où Baltard, de 1860 à 1871, employa très largement le fer (fig. 422). La fonte a été utilisée pour l'édification des colonnes et de la grande rose. La voûte est en fer (fig. 423). Quant aux tympans des portes, ils sont ornés de médaillons en lave émaillée, employée pour la première fois par Balze en 1862. A la Trinité, Ballu dépensa près de 4 millions, de 1861 à 1867, et sacrifia la recherche des matériaux nouveaux au désir d'exécuter un édifice trop élégant et trop orné. Une double rampe conduit à la façade surchargée de sculptures, qui comprend un porche à trois baies, accessible aux voitures, une petite galerie, une rose entre des baies géminées et une balustrade ajourée (fig. 424). Pardessus la balustrade se dresse un clocher de 63 mètres dont les étages sont surmontés d'un dôme à lanternon. A l'intérieur, la nef avec de très étroits bas côtés, se divise en quatre travées voûtées en plein cintre (fig. 425). Un escalier de dix marches conduit au chœur semicirculaire qui s'accompagne d'une espèce de déambulatoire.



FIG. 422. — SAINT-AUGUSTIN.
(Second Empire.)
Cl. Levy.

Saint-Pierre de Montrouge. — En combinant à Saint-



FIG. 423. — INTÉRIEUR DE SAINT-AUGUSTIN.
(Second Empire.)
Cl. Hachette.

Pierre de Montrouge des éléments romans et byzantins, Vaudremer réalisa en 1863 un édifice d'autant plus intéressant que les exigences de la voirie compliquaient singulièrement sa tâche. L'église a un curieux plan triangulaire. La façade principale s'ouvre par un porche surmonté d'un clocher romano-byzantin de 58 mètres (planche XVI, A).

La nef, très étroite, n'est pas voûtée (fig. 426) ; ses travées comportent des colonnes de granit supportant des arcades en plein cintre. Chacun des bras du transept, fort allongé par suite de la configuration du terrain, se termine par une voûte en cul-de-four ornée de peintures (fig. 427). L'intérêt de cet édifice réside dans l'harmonie de ses proportions et dans le goût très étudié des moindres détails de sa décoration. L'adaptation des thèmes romans ou byzantins au goût moderne, heureusement réalisée



FIG. 424. — LA TRINITÉ.
(Second Empire.)
Cl. Hachette.

par Vaudremer, valut à cet artiste de nombreux imitateurs. La formule de Saint-Pierre de Montrouge demeura en faveur jusqu'au début du XXe siècle.

Ainsi, l'architecture religieuse du second Empire présente un constant mélange de pastiches et d'innovations. Entraînés par le désir de donner à leurs édifices la physionomie des églises anciennes, les artistes n'ont pas cherché à créer des plans nouveaux. Par contre, dans l'exécution de leurs programmes, quelques-uns d'entre eux ont tenté, soit d'utiliser les éléments nouveaux de la construction, soit de réaliser une décoration religieuse appropriée. Du point de vue technique, les progrès étaient donc sensibles.

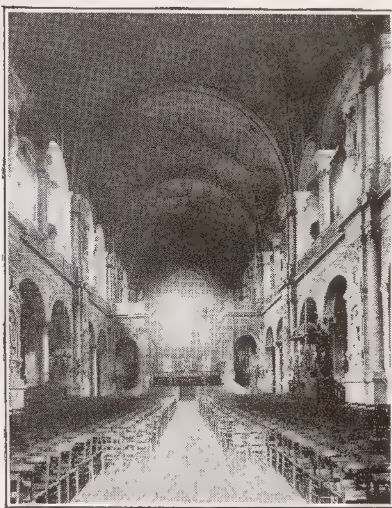


FIG. 425. — INTÉRIEUR DE LA TRINITÉ.
(Second Empire.)
Cl. Hachette.



FIG. 426. — NEF DE SAINT-PIERRE DE MONTROUGE.
(Second Empire.)
Cl. Hachette.

Architecture civile. — L'achèvement du Louvre. — Ce sont des caractéristiques analogues que présente l'architecture civile. Deux œuvres s'y détachent : les dernières constructions du Louvre et l'Opéra.

Il était réservé à Napoléon III de réaliser ce projet séculaire : la réunion du Louvre et des Tuileries. Le 25 juillet 1853, la première pierre de ces travaux, dont on avait chargé Visconti, et pour lesquels il avait été prévu 25 679 452 francs, fut posée avec solennité. Visconti avait à peine commencé son œuvre qu'il

mourut subitement. Il fut remplacé par Lefuel, qui éleva la totalité des nouveaux bâtiments. Au nord, continuant les travaux de Percier et de Fontaine, Lefuel réunit le pavillon de Rohan à l'angle nord-ouest de la cour carrée. Il édifia, en bordure de la rue de Rivoli, un long bâtiment qui s'orne, au centre, du pavillon de la Bibliothèque. A la suite de ce pavillon, l'aile de Lefuel s'étend, parallèle aux actuels magasins du Louvre, avant d'accomplir un brusque retour d'équerre pour s'unir au vieux Louvre. Du côté des squares, qui formaient jadis la place Napoléon III, les bâtiments nouveaux englobent trois cours intérieures, et sont coupés par le pavillon Richelieu au centre, et par les pavillons Colbert à l'est, Turgot à l'ouest (fig. 428-430). Au sud, le long de la Seine, les constructions de Lefuel vont du pavillon de Flore jusqu'au pavillon Lesdiguières. Au pavillon de Flore, démoli et reconstruit par Lefuel, fait suite la galerie des Fastes, coupée, à la hauteur de la place du Carrousel, par l'immense salle des États. Puis, entre le

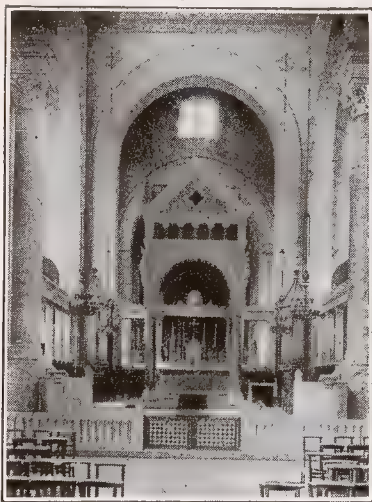


Fig. 427. — Chœur de Saint-Pierre de Montrouge.
(Second Empire.)
Cl. Hachette.



Fig. 428. — Le Louvre de Napoléon III.
Les pavillons Colbert, Richelieu et Turgot.
Cl. Hachette

pavillon La Trémoille et le pavillon Lesdiguières, qui fut en partie respecté par Lefuel, les trois grandes arcades des guichets font communiquer le pont et la cour du Carrousel. Lefuel voulut encore greffer au sud, sur la grande galerie du Bord de l'eau, des bâtiments analogues à ceux du nord. Autour de trois cours intérieures, dont l'une accède au manège du Prince impérial, Lefuel développa des constructions qui se subdivisent en trois pavillons : Mollien à l'ouest, Denon au centre et Daru à l'est. Ces divers bâtiments n'ont qu'une médiocre valeur artistique, car tantôt Lefuel voulut faire des pastiches, tantôt il s'appliqua à surcharger ses façades d'une décoration luxueuse et démesurée. Au nord, le pavillon de la Bibliothèque, couronné d'un dôme quadrangulaire, étage des colonnes, des cariatides et un fronton de style Renaissance. Les bâtiments qui l'unissent au vieux Louvre sont un pastiche du XVIIe siècle. Au sud, le pavillon de Flore présente sur chacune de ses trois faces un avant-corps surmonté d'un fronton et d'une décoration allégorique. Là, le *Triomphe de Flore* de Carpeaux se détache, face à la Seine, sur trop de sculptures médiocres (fig. 431). Même surcharge sculpturale pour la galerie des Fastes et pour la salle des États, s'ouvrant sur



FIG. 429. — LE LOUVRE DE NAPOLÉON III.
Pavillon Colbert.
Cl. Hachette.



FIG. 430. — LE LOUVRE DE NAPOLÉON III.
Pavillon Richelieu.
Cl. Hachette.

le quai par une porte flanquée de deux lions de bronze (fig. 432). Les grands guichets s'ornent des statues de la Marine militaire et de la Marine marchande, heureusement rachetées au premier étage par le *Génie des Arts* de Mercié. Mais toutes les fausses splendeurs d'une décoration sans intérêt ont été accumulées par Lefuel sur les façades du square du Carrousel. Là, le rez-de-chaussée s'abrite sur toute sa longueur derrière un pseudo-portique corinthien, aux colonnes cannelées, dont les arcades et l'entablement supportent une terrasse à balustrade garnie de statues d'hommes célèbres. En retrait, les deux étages de ces façades sont surmontés de trophées allégoriques et de figures enfantines. Pour rester digne des illustres architectes qui l'avaient précédé au Louvre, Lefuel commit l'erreur de remplacer l'inspiration par une décoration lourde, somptueuse et visant au pastiche.

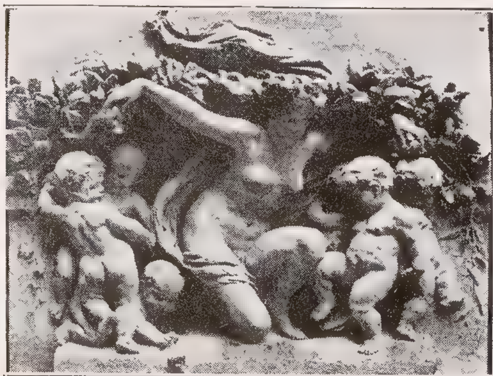


Fig. 431. — Le Louvre de Napoléon III. Groupe de Carpeaux au pavillon de Flore.
Cl. Hachette.

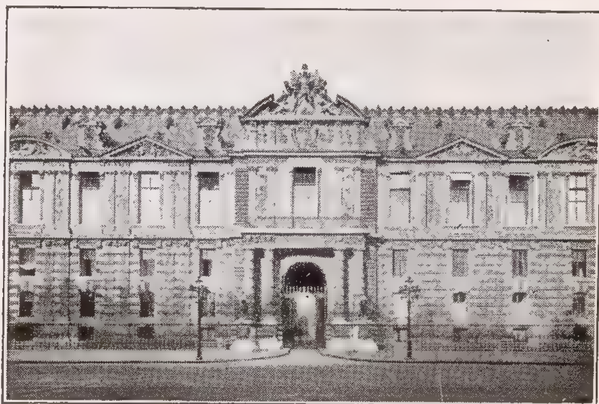


Fig. 432. — Le Louvre de Napoléon III. La Salle des États.
Cl. Hachette.

L'Opéra de Charles Garnier. — En élevant l'Opéra, Charles Garnier avait, au contraire, la prétention de créer un style Napoléon III. On ne crée un style qu'en faisant école :

l'Opéra n'a pas fait école. Il n'en est pas moins une conception architecturale très intéressante et un ensemble artistique réussi, grâce aux soins de l'architecte à traiter avec goût, voire à créer, les moindres détails. La Gaieté, de Cusin (1862), et les deux théâtres de la place du Châtelet, construits par Davioud en 1864, sont plus spacieux que les théâtres du XVIII[e] siècle [le Châtelet, avec ses 3 600 places, est le plus grand théâtre de Paris (fig. 433)], mais ils ne visent ni à l'esthétique, ni à la transformation des dispositions en usage dans les salles de spectacle. La loggia du premier étage, sur la façade, est la seule innovation qu'on y puisse remarquer. Quand Magne, en 1868, éleva le Vaudeville, aujourd'hui un cinéma, il s'appliqua à la décoration extérieure de son théâtre, qu'il orna, avec élégance, d'une rotonde embellie de cariatides, empruntées à un hôtel de style Louis XVI (fig. 434).



Fig. 433. — Théatre du Chatelet (1864).
Cl. Hachette.



Fig. 434. — Façade de l'ancien théatre du Vaudeville (1868).
Cl. Hachette.

Description et valeur du monument. — A partir d'août 1861, Charles Garnier a voulu faire de l'Opéra un monument admirable et une salle de spectacle gigantesque (11 250 mètres carrés de surface totale). Il n'y a point ménagé l'argent, car il a dépensé plus de 35 millions et s'est efforcé que le luxe extérieur de l'édifice correspondît à sa richesse intérieure.



FIG. 435. — FAÇADE DE L'OPÉRA.
(Second Empire.)
Cl. Hachette.

La façade (fig. 435) a un grand perron de dix marches ; un rez-de-chaussée de sept arcades en plein cintre, décoré de statues et de groupes, parmi lesquels se trouve, à l'extrémité de droite, la célèbre *Danse* de Carpeaux (fig. 436), conduit aux deux vestibules. A l'étage supérieur s'ouvre une loggia dont les seize colonnes en pierre de Bavière, d'ordre corinthien, dessinent de larges baies ornées de bustes de compositeurs. La façade se termine par un attique sculpté, fait de caissons incrustés de mosaïque et encadrés par des compositions en bronze doré, l'Harmonie et la Poésie. En arrière de l'attique s'élève le dôme qui recouvre la salle ; au-dessus de ce dôme se détache l'immense fronton qui marque le passage de la salle à la scène et qui est couronné d'un Apollon tenant sa lyre entre la Poésie et la Musique. Les façades latérales sont coupées de pavillons à grandes fenêtres cintrées, dont les étages s'ornent de balustrades en marbre vert et de bustes. A l'ouest, c'est le Pavillon de l'Empereur



FIG. 436. — L'OPÉRA.
La Danse, de Carpeaux.
Cl. Hachette.

(fig. 437), où une double rampe conduit aux loges du rez-de-chaussée. A l'est, c'est le Pavillon des Abonnés, dont les arcades s'ouvrent aux voitures. Enfin, sur la face postérieure du monument, dans la cour de l'Administration, le mur qui étaye les douze étages de l'Opéra est décoré de deux masques, la Tragédie et la Comédie, et d'une tête de Minerve, haute de 5 mètres.

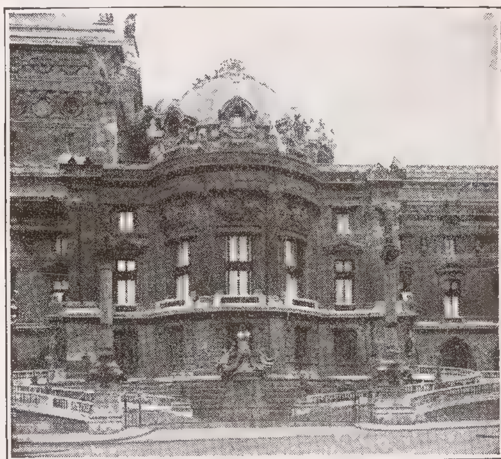


Fig. 437. — Le pavillon de l'Empereur a l'Opéra.
Cl. Hachette.

Pour rehausser les proportions extérieures de son édifice, Garnier a eu recours à une décoration polychrome, opposant des colonnes de pierre blanche aux colonnes de marbre bleu ou rose, le bronze doré au marbre rouge ou vert. Le même système a été appliqué à l'intérieur, où Garnier, s'inspirant du fameux escalier brisé que Louis avait construit au XVIII[e] siècle, au théâtre de Bordeaux, a lancé un grand escalier autour duquel tout l'édifice s'agence (fig. 438). Avec ses marches de marbre blanc, ses balustrades en onyx, ses deux cent vingt-huit balustres de marbre rouge sur des socles de marbre vert, cet escalier monte droit jusqu'au premier étage, où trente colonnes monolithes de marbre sarrancolin l'encadrent. Puis, il se divise en deux branches qui conduisent

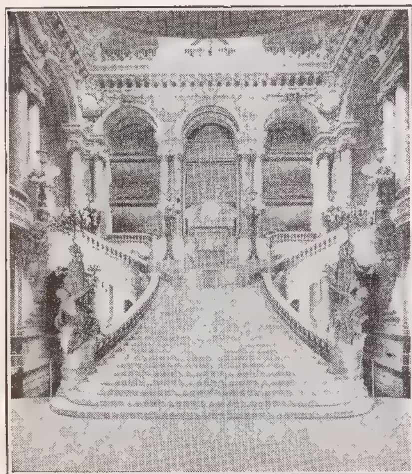


Fig. 438. — Le grand escalier de l'Opéra.
Cl. Hachette.

aux divers étages, toujours flanquées de colonnes de marbre sarrancolin, d'où le regard embrasse cet ensemble grandiose. Indépendamment des proportions monumentales du Foyer (54 mètres de longueur, 13 mètres de largeur et 18 mètres de hauteur), peint par Baudry, et du confort de la salle, bien aménagée pour les spectateurs et les auditeurs, où Lenepveu représenta, sur les 53 m. 60 du plafond, les Muses et les Heures du Jour et de la Nuit, l'Opéra répond bien à la pensée de Garnier qui l'avait rêvé grandiose et propre à toutes les cérémonies. Certes, tout, dans l'esthétique de ce théâtre, est loin de la perfection. La statuomanie de Garnier l'a conduit à faire traiter dans l'Avant-Foyer ou dans les salons de l'Est et de l'Ouest des thèmes aussi vains que la Peinture en Bâtiment, la Fumisterie, le Gaz, le Pavage et la Serrurerie, ou à glorifier au



Fig. 439. — Salle des Pas Perdus du Palais de Justice.
(Second Empire.)
Cl. Hachette.

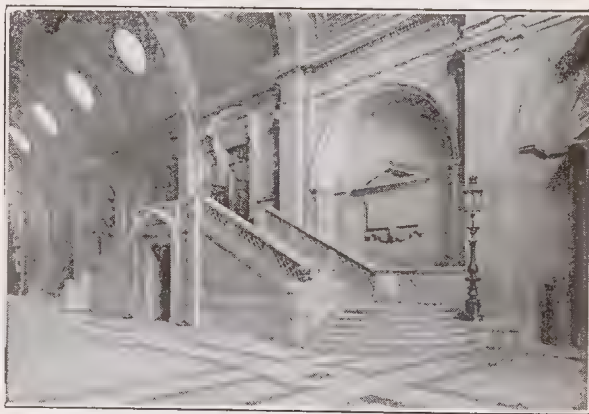


Fig. 440. — Palais de Justice. Escalier du tribunal civil.
(Second Empire.)
Cl. Hachette.

Foyer les vingt qualités idéales de l'artiste, parmi lesquelles figurent la Force et la Modestie ! Mais, à un moment de l'art parisien où les constructions originales étaient si rares, il faut savoir gré à Garnier d'avoir créé un édifice nouveau par ses proportions et par son ornementation.



Fig. 441. — Palais de Justice. Façade sur la place Dauphine.
(Second Empire.)
Cl. Hachette.

Duc et le Palais de Justice. — Un amour du magnifique comparable à celui qui animait Charles Garnier caractérisa Louis Duc dans toutes les constructions qu'il exécuta au Palais de Justice. Durant tout le XIXe siècle, on ne cessa jamais de travailler au Palais, mais, pendant quelque trente ans, Duc fut le maître de ce monument qui lui rapporta gloire et argent : il n'est pas une partie de l'antique demeure des Capétiens où son activité et celle de ses collaborateurs, Lenormand, Dommey, Lenoir, ne se soit manifestée. Édification de la façade du Tribunal de première instance en bordure du boulevard du Palais, remise en état de la tour de l'Horloge et de la salle des Pas Perdus (fig. 439), restauration



Fig. 442. — Palais de Justice. Vestibule de Harlay.
(Second Empire.)
Cl. Hachette.

de la Conciergerie, construction de la galerie Saint-Louis et du Tribunal civil, qui se développe autour d'une cour intérieure vitrée, et qui communique avec la salle des Pas Perdus par un escalier (fig. 440), à tous ces travaux Duc en ajouta de plus importants : la Cour de cassation et la façade monumentale de la place Dauphine.

Succédant quai de l'Horloge aux bâtiments gothiques de la Conciergerie, la Cour de cassation fut élevée en style corinthien, rehaussé de cariatides, de statues, d'un fronton et d'une frise. La juxtaposition de ce pastiche grec et de l'architecture médiévale constitue un pénible non-sens esthétique. On accède par un escalier monumental aux diverses chambres de la Cour, toutes richement décorées. Sur la place Dauphine, la façade de Duc présente un immense perron à deux étages qui aboutit à trois portes de bronze (fig. 441). L'ornementation est abondante : deux lions à l'escalier central, les bustes de Justinien et de Napoléon Ier, des statues allégoriques et des attributs de la Justice tout au long des diverses travées marquées par des colonnes cannelées. A l'intérieur s'ouvre le vestibule de Harlay, fait de travées surmontées de calottes sphériques, dans lequel débouchent les galeries du Premier Président et la galerie Lamoignon, artères du Palais (fig. 442). Au centre du vestibule, un escalier monumental à cariatides, pastiche Renaissance, conduit à la salle des Assises. Tout cet ensemble, grandiose et surchargé, est sans beauté. Noyées dans un ensemble de constructions médiévales et classiques, les œuvres de Duc souffrent de ce voisinage éclatant, car elles ne révèlent ni originalité, ni progrès techniques.



FIG. 443. — SALLE DE TRAVAIL DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE (1868).
Cl. Acker.

La Bibliothèque nationale. — Par contre, la salle de tra-

LES ENCEINTES SVCCESSIVES DE PARIS DEPVIS L'ÉPOQVE GALLO-ROMAINE JVSQV'AV XIXe. SIÈCLE

Ce plan nous montre les divers accroissements topographiques de Paris au cours des siècles.

Succédant à l'enceinte gallo-romaine, le mur de Philippe-Auguste accroît considérablement la superficie de la capitale à l'intérieur de l'enceinte Il convient de noter la succession de multiples enceintes sur la rive droite Sur la rive gauche on ne chercha point à murer la ville, entre le XIIe et XVIIIe siècles

Le rempart de Charles IX prolongeant celui de Charles V est encore marqué par la ligne de nos Grands Boulevards (rive droite). Le souvenir de l'enceinte des Fermiers Généraux se retrouve sur la ceinture des boulevards extérieurs où passe le chemin de fer métropolitain.

Quant à l'enceinte de 1841-1845, elle est maintenant presque completement démolie

Planche XV.

vail de la Bibliothèque nationale, exécutée par Labrouste (1868), est un bon exemple des efforts tentés par l'architecture impériale pour s'échapper des sentiers battus en utilisant de nouveaux matériaux (fig. 443). Divisée en trois nefs, cette salle est constituée par neuf coupoles, vitrées à leur partie supérieure, qui retombent sur une double rangée de colonnes de fonte. De grands arceaux à fond blanc courent autour de la salle, tandis que des médaillons décorent les piliers. Au delà d'une porte à cariatides s'ouvre le magasin des imprimés, tout en fer et pouvant contenir plus d'un million de volumes. Il est de mode de railler les proportions insuffisantes de cette salle : c'est faire tort à l'intéressante tentative de Labrouste pour créer des locaux correspondant à l'importance de la Bibliothèque sous le second Empire.



FIG. 444. — FAÇADE AVEC DÔME DU TRIBUNAL DE COMMERCE.

Cl. Hachette.

Créations diverses. — Les autres spécimens de l'architecture civile de cette époque ne révèlent point une telle originalité. Prenant la succession de Louis-Philippe, Napoléon III et Haussmann firent élever dans Paris de multiples fontaines, celle du boulevard Saint-Michel où Davioud disposa en 1860 un saint Michel de bronze terrassant un dragon dans un arc de triomphe Renaissance, celle du Théâtre-Français, par Davioud, avec des sculptures de Carrier-Belleuse. Pour achever l'œuvre du roi-citoyen et pour accroître le prestige impérial, Napoléon III fit terminer l'œuvre de Visconti au tombeau de Napoléon Ier.

Caractères de l'architecture du second Empire. — Ce qui domine dans la plupart des monuments du second Empire, c'est leur caractère utilitaire. Les mairies des Ier, IIIe, IVe,

XIe, XIIIe, XIVe et XVe arrondissements furent construites. A côté de la mairie du Ier arrondissement, un fâcheux beffroi, pastiche du gothique, vint faire tort à Saint-Germain-l'Auxerrois. L'hôpital Lariboisière fut achevé. Le Tribunal de commerce fut édifié en 1865 par Bailly, qui le couronna d'un dôme octogonal de 42 mètres (fig. 444). Toutes les gares furent reconstruites et adaptées au développement soudain des voies ferrées. La gare du Nord, où Hittorf, en 1863, mit des vitres et du fer derrière des pilastres corinthiens, n'a presque pas été modifiée par la suite (fig. 445 et 446). Elle atteste les mérites d'un architecte qui sut donner d'assez vastes proportions à son édifice pour qu'il offrît dans l'avenir des possibilités d'extension. Mais l'ingéniosité du constructeur se remarque surtout dans les Halles centrales, construites de 1854 à 1866 par Baltard : on y employa pour la première fois sur une très vaste échelle la fonte et la maçonnerie à l'abri d'une toiture vitrée. Pourvues de caves immenses, formées de dix pavillons séparés, les Halles centrales servirent de modèles aux divers marchés des quartiers de Paris, au marché aux bestiaux, aux Abattoirs ; elles furent encore imitées hors de France, car Baltard avait trouvé une excellente formule pour mettre à l'abri les approvisionnements d'une grande cité moderne.



FIG. 445. — LA GARE DU NORD (1863).
Détail de la couverture.
Cl. Hachette.

Tant de monuments sortant de terre, tant de boulevards et de rues nouvellement percés modifièrent Paris en quinze années plus qu'en deux siècles. Les expositions universelles de 1855 et de 1867, l'une aux Champs-Élysées et l'autre au Champ de Mars, achevèrent de donner à la capitale son visage de grande ville du XIXe siècle. Des promenades bien

entretenues et bien dessinées, le bois de Boulogne, le bois de Vincennes et les Buttes-Chaumont, tracèrent autour des vingt arrondissements des oasis de verdure. Aux alentours du parc Monceau, un quartier nouveau se peupla d'aristocratiques demeures enfermées dans des bosquets et des jardins. Et dans tout Paris s'élevèrent de nouveaux immeubles où les architectes s'efforçaient, puisque le gaz était encore un luxe, de mettre l'eau et l'air à la disposition des locataires et d'aménager des appartements agréables en harmonie avec une façade richement décorée. Une simple promenade à travers les voies percées par Haussmann révèle un grand nombre de ces maisons de rapport, toutes aisément reconnaissables à la surabondance des motifs ornementaux, feuillages ou figurines, qui encadrent les portes d'entrée ou les fenêtres.

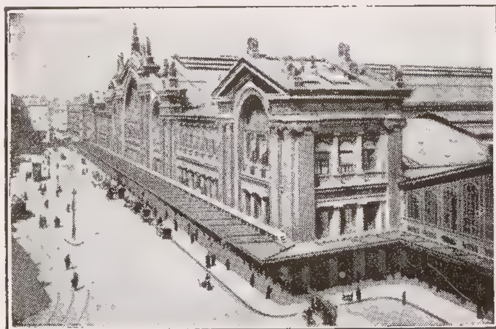


FIG. 446. — LA GARE DU NORD (1863).
Cl. Lévy.

Importance des résultats utilitaires obtenus à cette époque. — Ainsi, qu'il s'agisse d'églises, de palais ou d'édifices utilitaires, toute l'architecture parisienne du second Empire reste dominée par un double idéal esthétique et pratique. La valeur esthétique de la majorité de ces productions est médiocre, mais les efforts des architectes pour réaliser un progrès et pour adapter leurs constructions aux exigences de la cité moderne sont toujours évidents. Et c'est par leur adaptation au Paris transformé par le progrès que les monuments de Napoléon III et d'Haussmann, même lorsqu'ils sont dépourvus de toute beauté, s'imposent toujours à notre attention.

CHAPITRE III

Les débuts de la troisième République (1871-1900).

Héritière de la lourde succession politique du second Empire, la troisième République se trouvait à Paris en présence d'une tâche difficile : restaurer les mutilations de la guerre étrangère et civile, continuer l'œuvre inachevée d'Haussmann pour donner à la capitale la grandiose physionomie digne de ses vastes proportions, et enfin pousser les architectes à exploiter les progrès techniques réalisés dès le second Empire pour mettre au point une doctrine de la construction essentiellement moderne. Faute d'une direction ferme et — il faut bien le dire — faute d'un nouvel Haussmann, la troisième République n'accomplit point cette triple besogne avec une ardeur suffisante. Les ruines de la guerre et de la Commune disparurent avec une extrême lenteur. Jusqu'en 1898, les débris calcinés de la Cour des Comptes étaient encore visibles quai d'Orsay. Les plans d'Haussmann n'ont pas été largement continués. Cependant, depuis 1925, le boulevard Haussmann qui était resté inachevé à la hauteur de la rue Taitbout, a été terminé et débouche aujourd'hui à la jonction du boulevard des Italiens et du boulevard Montmartre, au carrefour Richelieu-Drouot qui est devenu un des points les plus animés et les plus brillants des « grands boulevards ». Enfin, malgré les efforts excellents de certains architectes pour tirer le meilleur parti de la construction métallique, malgré le renouveau dans l'art de bâtir entraîné par les Expositions universelles de 1878 et de 1889, l'architecture parisienne de la troisième République, de 1871 à 1900, ne fut ni toujours

originale ni toujours en progrès. Si, durant cette période, on construisit beaucoup à Paris, on y éleva trop de pastiches ou d'œuvres d'école qui marquèrent dans l'art architectural un fâcheux piétinement, voire une régression. Quand s'ouvrit l'Exposition universelle de 1900, l'architecture parisienne était plongée dans un pénible marasme. Le mal était heureusement curable, car les architectes actuels sont aptes à en avoir définitivement raison.

***

Notre-Dame d'Auteuil et le Sacré-Cœur. — La plupart des édifices religieux construits pendant la période 1871-1878 ne témoignent pas d'une grande originalité.

La troisième République acheva les synagogues et les églises entreprises sous le second Empire, le temple des Tournelles, le temple de la Victoire, Saint-Augustin, Saint-François-Xavier, Notre-Dame-des-Champs, Notre-Dame-de-la-Croix de Ménilmontant, Saint-Joseph. Elle fit exécuter Notre-Dame de Bercy dans le style des basiliques, l'Immaculée-Conception dans le style roman, Saint-Georges de la Villette et Saint-François-de-Sales suivant les formules romano-gothiques.



FIG. 447. — FAÇADE DE NOTRE-DAME D'AUTEUIL (1874).
Cl. Hachette.

Notre-Dame d'Auteuil a plus d'intérêt (fig. 447). Entreprise par Vaudremer en 1874, l'église est conçue, comme Saint-Pierre de Montrouge, dans le style romano-byzantin. L'intérieur comprend une nef à six travées, couronnées de six coupoles, et terminée par une abside en cul-de-four. Deux bas côtés très étroits, aux voûtes en quart de cercle, flanquent la nef.

On ne trouvera pas dans cette église l'heureuse com-

position de Saint-Pierre de Montrouge, car la façade manque d'ampleur et se termine par un clocher à lanternon d'une hauteur démesurée.

C'est Saint-Front de Périgueux qui s'est imposé à la conception d'Abadie quand il entreprit, en 1876, les travaux de la basilique du Sacré-Cœur, élevée par souscription nationale au sommet de la butte Montmartre (fig. 448). Mais Abadie se heurta jusqu'à sa mort (1884) à de multiples difficultés : pour asseoir l'église sur des fondations solides, il fallut creuser, à 38 mètres de profondeur dans la butte Montmartre, quatre-vingt-trois puits que de grands arcs relièrent entre eux et qui furent remplis de maçonnerie. La mise en train des travaux du Sacré-Cœur fut donc lente et pénible.



Fig. 448. — Le Sacré-Cœur. (IIIe République.) *(Photo Gani.)*

Les restaurations du Louvre. — Rien, dans toutes ces entreprises architecturales, n'évoque l'originalité. En trouvera-t-on davantage à la restauration de la Bourse (1873), à la réfection de la façade de la Banque de France sur la rue La Vrillière par Questel (1875), à l'achèvement du monumental Hôtel-Dieu (1878, fig. 449), à la restauration du Conseil d'État (fig. 450), du Palais de Justice, à la construction du théâtre de la Renaissance? De 1871 à 1876, la plus grande œuvre d'architecture parisienne fut la remise en état de diverses parties du Louvre. L'incendie des Tuileries pendant la Commune avait entraîné la destruction du pavillon de Marsan et des bâtiments adjacents. Le pavillon de Flore et son aile avaient été également endommagés. Les ruines des Tuileries demeurèrent intactes jusqu'en 1882, et ne furent démolies qu'à cette date, après un vote du Parlement. Mais, dès 1871, Lefuel,

qui avait édifié le Louvre de Napoléon III, se mit au travail. Au nord, il reconstruisit le pavillon de Marsan et les bâtiments qui lui font suite jusqu'à la rue de l'Échelle. Le pavillon de Marsan, de 43 mètres de hauteur, se composa désormais de trois façades divisées en quatre étages (fig. 451). Chaque fronton s'orna de sculptures. Les bâtiments adjacents furent élevés dans un style très sobre : le rez-de-chaussée et les étages s'ornèrent de niches, toujours vides de statues. Les dégâts du pavillon de Flore et de l'aile sud étaient minimes ; Lefuel n'eut qu'à reprendre ses propres conceptions en remettant en état les bâtiments auxquels il venait de travailler. Ainsi le Louvre prit son aspect actuel. La démolition des Tuileries effaça à jamais la trace des efforts des rois et des empereurs pour réunir le Louvre des Valois au palais de Catherine de Médicis. Des parterres à la française, des fleurs et des massifs prirent la place du monument où l'ancien régime avait péri.


FIG. 449. — HOTEL-DIEU (1878)
Vue de la cour principale.
Cl. Hachette.

De 1871 à 1878, l'architecture parisienne ne nous présente donc qu'une série de restaurations et de pastiches. Les immeubles de rapport élevés à cette époque continuent la tradition du second Empire. Mais les artistes parisiens étaient encore capables de créations heureuses, puisqu'en 1875, sur les dessins de Davioud, Carpeaux éleva la vigoureuse fontaine dite de l'Observatoire, à l'extrémité du Petit Luxembourg, où de beaux corps musclés, symbolisant les parties du monde, supportent le globe terrestre (fig. 452).



Les monuments de l'Exposition de 1889. — La Tour Eiffel. — Pour l'Exposition universelle de 1889, dont le

succès fut énorme, Paris montra à ses visiteurs les prouesses de ses architectes dans la construction métallique. Si les palais de Formigé et la Galerie des machines de Dutert, de Dion et Contamin ont disparu, la Tour Eiffel, exécutée du 28 janvier 1887 au 31 mars 1889, affirme toujours la valeur des méthodes suivies par ses constructeurs. Cette tour, qui pèse 7 millions de kilogrammes, est constituée par 12 000 pièces métalliques que 2 500 000 rivets de fer relient entre elles. Toute cette masse repose sur quatre massifs de maçonnerie de 26 mètres carrés de surface et d'une profondeur variant entre 9 et 14 mètres (fig. 453). Trois plates-formes et un



FIG. 450 — LE CONSEIL D'ÉTAT
(IIIe République.)
Cl. Hachette.

balcon divisent dans sa hauteur cette tour de 300 mètres. Quand les Parisiens de 1889 virent la Tour Eiffel sortir de terre, ils n'épargnèrent point leurs sarcasmes à cette construction scientifique. Or, la Tour Eiffel n'est pas seulement le produit de l'imagination et des calculs heureux d'un ingénieur. Si sa valeur esthétique est nulle, sa valeur technique est indiscutable. Personne, avant M. Eiffel, n'avait osé prouver qu'on pouvait, avec du fer, atteindre au summum de l'audace et défier, en apparence, toutes les lois de l'équilibre.

Les tâtonnements de 1878 à 1889. — L'Hôtel de Ville. —

Puisque, pour l'Exposition de 1889, la construction métallique était capable de telles prouesses, la période 1878-1889 fut-elle marquée par l'apparition de nombreux monuments où les progrès techniques se manifestaient avec une pareille évidence? Là encore, étudier l'architecture parisienne, c'est analyser les mérites de rares tentatives isolées, noyées dans une série de pastiches.



FIG. 451. — LE LOUVRE : LE PAVILLON DE MARSAN.
(III[e] République.)
Cl. Hachette.

De 1878 à 1889, l'architecture religieuse n'a presque rien produit. L'église Saint-Éloi, la chapelle américaine (avenue George V), l'agrandissement de Saint-Pierre de Chaillot sont sans intérêt. La plus grande construction de cette période fut l'Hôtel de Ville, de Ballu et Deperthes, inauguré le 14 juillet 1882 pour remplacer l'Hôtel de Ville incendié par la Commune (fig. 454). Or, ces immenses bâtiments, qui recouvrent 14 476 mètres carrés et coûtèrent 35 millions, forment un pastiche dans le style de la Renaissance : les architectes ont voulu faire revivre, entre des additions sans caractère, l'Hôtel de Ville primitif du XVI[e] siècle. Le monument forme un rectangle de constructions réparties autour de trois cours intérieures. Sur la place de l'Hôtel-de-Ville, un avant-corps et deux pavillons de style Renaissance communiquent avec deux



FIG. 452. — FONTAINE DE L'OBSERVATOIRE (1875).
Cl. Hachette.

bâtiments à pavillon d'angle, dépourvus de caractère. L'avant-corps Renaissance, précédé d'un perron, et les deux pavillons, percés chacun d'une grande porte en plein cintre, sont surchargés de statues symboliques ou historiques. Un grand comble, encadré de cheminées monumentales, est surmonté de dix statues de chevaliers à l'armure dorée, entourant un campanile de 30 mètres que sa décoration écrase (fig. 455). Tout le reste de la façade est parsemé de statues en l'honneur des villes de France ou des Parisiens célèbres. Cette abondance d'ornementation se retrouve sur les trois autres façades, qui n'ont aucun intérêt architectural. Elle se poursuit dans les cours intérieures, qui renferment, outre des tourelles copiées sur celles de Chambord, des statues de bronze et des médaillons de Parisiens fameux.



Fig. 453. — Détail de la Tour Eiffel (1889).
Cl. Hachette.

Médiocrité des résultats obtenus. — Dans tout cet ensemble, rien ne s'impose au regard. « Un monument du passé ne se restaure pas, disait Rodin, il se continue. » Ce mot s'applique exactement à la reconstruction de l'Hôtel de Ville dans le style Renaissance. Un monument original élevé suivant les progrès de la technique eût été préférable à ce pastiche qu'auraient pu édifier, tel quel, les architectes du règne de Louis-Philippe, et qui est loin d'être approprié à sa destination. Depuis 1882, on a suppléé à cette insuffisance architecturale en confiant à presque tous les grands peintres et sculpteurs de notre temps le soin de décorer les divers salons de l'Hôtel de Ville, qui constituent ainsi un musée de l'art contemporain. Mais l'abondante décoration intérieure du monument est presque complètement étrangère à la conception de ses architectes.

L'École Centrale de Demimuid et Denfer, la façade néo-

grecque de l'École de médecine sur le boulevard Saint-Germain, avec sa colonnade ionique et ses cariatides, l'École supérieure de pharmacie, le Musée Guimet, l'Institut Pasteur (1887-1889), de Brébant, en style Louis XIII, où s'éleva en 1895 le tombeau de Pasteur, par Girault, dans une crypte byzantine (fig. 456), le ministère de l'Agriculture, de Brune (fig. 457), le Musée Galliera de Ginain, vaste palais de la Renaissance italienne (fig. 458), ne peuvent passer davantage pour des créations.



FIG. 454. — FAÇADE DE L'HOTEL DE VILLE.
Vue d'ensemble (1882).
Cl. Hachette.



FIG. 455. — HOTEL DE VILLE.
Détail du comble (1882).
Cl. Hachette.

Évolution technique de l'architecture. — L'habileté technique des architectes s'est affirmée davantage à la gare Saint-Lazare et à la Bourse du commerce. Reconstruite par Lisch de 1885 à 1889, la gare Saint-Lazare comprend deux parties, la gare proprement dite où le fer et le verre dominent, puis une façade monumentale de l'école de Lefuel, artificiellement plaquée contre la salle des Pas Perdus qui précède les voies ferrées. L'habileté de l'architecte a consisté à faire coexister le fer du hall intérieur (fig. 459) et les pierres de taille de la façade, mais elle n'est point parvenue à rendre

pratique cette gare où le public n'accède que par de durs escaliers.

A la Bourse du commerce (1889), Blondel a utilisé la Halle au blé du XVIIIe siècle, surélevée par ses soins d'un attique et d'un étage de mansardes, pour édifier un hall de 1 300 mètres couronné d'une coupole vitrée. Une vaste décoration picturale enrichit la calotte qui supporte la coupole. Dans ces deux édifices, l'aptitude des architectes à combiner le fer, le verre et la pierre se manifeste avec netteté. A l'hôpital Tarnier, construction de moyenne importance, Ginain, profitant de l'expérience de l'Hôtel-Dieu, édifia des salles saines et bien aérées par de grandes baies vitrées. On n'envisageait point encore l'architecture hospitalière comme une suite de pavillons peu élevés et isolés. A l'hôpital Tarnier, comme à l'Hôtel-Dieu, l'abus des escaliers est frappant.



FIG. 456. — TOMBEAU DE PASTEUR (1895).
Cl. Hachette.

Création de l'architecture scolaire. — Dans divers établissements scolaires, les architectes ont su tirer un bon parti de la construction métallique, du verre et de la brique pour élever des locaux aérés, clairs et conformes à leur destination. Dès la fin du second Empire, Train avait réalisé au collège Chaptal un bon exemple d'architecture scolaire. Les lycées Janson de Sailly, par Laisné, Montaigne par Lecœur, Molière et Buffon (fig. 460) par Vaudremer, Racine par Gout, ne sont pas des œuvres de premier plan ; la décoration artistique de certains d'entre eux est médiocre, leur disposition intérieure pèche souvent par la monotonie. Mais il faut savoir gré à leurs architectes, qui voyaient grand, d'avoir utilisé largement le fer, afin de créer des préaux et des galeries couvertes, déga-

gements indispensables pour la nombreuse population d'élèves que ces établissements abritent. En élevant ces divers lycées, leurs constructeurs ne se sont pas proposé de faire des pastiches d'abbayes ou de casernes : ils ont voulu faire des établissements correspondant aux nécessités de l'hygiène et aux besoins d'instruction de leur temps. Entre 1880 et 1889, l'architecture scolaire parisienne trouva sa doctrine.



FIG. 457. — MINISTÈRE DE L'AGRICULTURE.
Façade (IIIe République).
Cl. Hachette.

Les architectes des divers édifices que nous avons énumérés en dernier lieu étaient tous convaincus de l'excellence de la construction métallique : ainsi, en 1889, l'architecture se partageait entre deux écoles rivales : les classiques, partisans du pastiche ; les novateurs, résolus à l'emploi constant des matériaux de construction nouveaux. L'Exposition de 1889 marqua le succès des architectes novateurs.

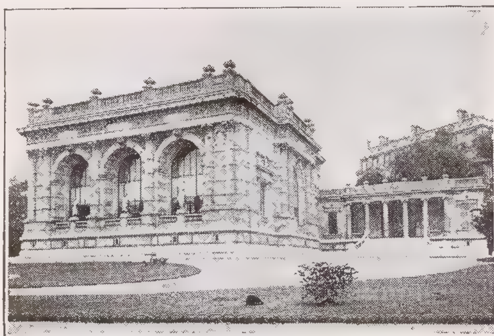


FIG. 458. — MUSÉE GALLIERA.
(IIIe République.)
Cl. Hachette.

***

Marasme architectural de 1889 à 1900. — Cette victoire fut de courte durée. La majorité des bâtiments élevés de 1889 à 1900 se distinguent par leurs allures pseudo-classiques ou par leur surcharge ornementale qui confine souvent au ridicule. Répandus à profusion à l'intérieur et à l'extérieur des monuments

et des immeubles de rapport, des motifs décoratifs sans valeur, comparés à de la pâtisserie, connurent la faveur des architectes et du public aux environs de 1900. Durant cette période, les œuvres sobres et nerveuses sont rares : ce fut le règne du magnifique à bon marché.

Recrudescence du goût pseudo-classique. — A la Bourse du travail (1891), de Bouvard, les quatre corps de bâtiments, disposés autour d'une cour carrée, s'ouvrent par une façade de 36 mètres enrichie de pilastres corinthiens. A la Caisse d'épargne (1896) de Boussard, un grand hall vitré s'abrite derrière une façade qui veut être grandiose. La mairie du Xe arrondissement est un pastiche dans le style de la Renaissance. Achevée en 1899, la gare de Lyon ne marque pas un progrès sur la gare Saint-Lazare ; son double hall en fer et en vitres est encadré par trois façades dont la principale, surchargée d'une décoration inutile, est dominée par une tour-horloge de 64 mètres de hauteur (fig. 461). Le seul aménagement intéressant consista dans l'établissement pour les voitures d'une double rampe. A la gare du quai d'Orsay (1900), construite en sous-sol, Laloux éleva une façade colossale de pierres et de verre, où, sur 173 mètres, sept baies vitrées se développent entre deux horloges monumentales (fig. 462 et 463). Ce souci du grandiose fut heureusement épargné à la gare des Invalides, qui, devenue l'aéro-gare de Paris, a le mérite de ne point défigurer la perspective de l'esplanade. Ni le lycée Voltaire,



Fig. 459. — Gare Saint-Lazare.
Salle des Pas Perdus (1889).
Cl. Hachette.

ni le lycée Victor-Hugo, ni le lycée Fénelon, ni les constructions monumentales élevées par Lheureux à l'École de droit en bordure de la rue Saint-Jacques (1897), ni les bâtiments de l'École pratique de médecine de Ginain ne révèlent un progrès ou une formule nouvelle. A l'École coloniale (fig. 464), Adolphe Yvon éleva, en 1897, un pastiche mauresque rehaussé par une décoration en mosaïque.

Une création heureuse. La Sorbonne. — Quand Nénot, à la suite d'un concours, fut chargé de construire la nouvelle Sorbonne, dont le grand amphithéâtre fut inauguré en 1889, et qui fut achevée en juillet 1901, il entreprenait une besogne difficile. Il ne s'agissait point seulement d'élever d'immenses bâtiments capables d'abriter les Facultés des lettres et des sciences, c'est-à-dire vingt-deux amphithéâtres, deux musées, seize salles d'examens, vingt-deux salles de conférences, trente-sept cabinets de professeurs, deux cent quarante laboratoires, une bibliothèque et des bureaux, une tour de physique, une tour d'astronomie haute de 45 mètres, le tout constituant un quadrilatère de 30 973 mètres carrés : Nénot devait en outre respecter la vieille chapelle de la Sorbonne et sauvegarder ses abords.

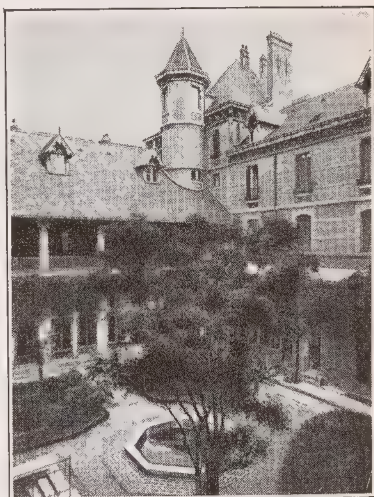


FIG. 460. — LYCÉE BUFFON.
Cour intérieure (IIIe République).
Cl. Hachette.

Description du monument. — La cour d'honneur, que Lemercier avait tracée pour Richelieu, fut conservée (fig. 465). Encadrée par des bâtiments nouveaux, mais demeurés en harmonie avec elle, la chapelle reçut pour vis-à-vis une galerie de cloître dessinée par sept baies en plein cintre. La résolution de Nénot de faire cohabiter le passé et le présent caractérise l'architecture de la Sorbonne, dont les bâtiments ne sont ni un

pastiche du XVIIe siècle, ni un essai de modernisme. La partie centrale de la façade de la rue des Écoles comprend un rez-de-chaussée aménagé en deux étages, un grand étage marqué par dix colonnes corinthiennes supportant des statues, un attique et des combles surmontés de deux frontons curvilignes. Elle abrite un vestibule monumental (fig. 466) d'où partent deux galeries parallèles qui entourent le grand amphithéâtre, précédé d'un escalier grandiose (fig. 467), et constitué par des gra-



FIG. 461. — LA GARE DE LYON.
Façade principale (1899).
Cl. Hachette.

dins et des tribunes en cul-de-four à deux étages : le *Bois sacré* de Puvis de Chavannes orne le fond du grand amphithéâtre.

Les divers locaux réservés à l'enseignement s'agencent autour de la cour d'honneur, où s'ouvre une bibliothèque précédée d'un porche dorique à trois baies. Dans cette cour comme sur les façades extérieures, Nénot a toujours employé de beaux matériaux qui donnent aux divers étages de la Sorbonne une allure classique. Par des décrochements heureux, l'architecte a rattrapé les différences d'altitude produites par l'inégal niveau des rues qui entourent son édifice. Ainsi la Sorbonne est une con-

struction intéressante, où la recherche du grandiose ne fait point tort au bon goût. Seule, la décoration trop surchargée de certaines salles prête à la critique. Cette concession au goût public des environs de 1900 est d'ailleurs rachetée par les solides peintures contemporaines ornant quelques galeries et amphithéâtres.



FIG. 462. — GARE DU QUAI D'ORSAY. Façade (1900).
Cl. Lévy.

Valeur de la construction métallique au pont Mirabeau et à Notre-Dame-du-Travail. — Où trouver les monuments qui prouvent que, de 1889 à 1900, toute recherche de formules nouvelles n'avait pas disparu? Au pont Mirabeau (1896), qui franchit le fleuve d'un seul bond, en une courbe parfaite de grâce et de force. Élevé suivant les principes des ingénieurs contemporains, et orné de quatre figures d'Injalbert, c'est le plus harmonieux de tous les ponts de Paris (planche XIV, C). A la caserne de la garde républicaine du boulevard Henri IV (1891-1895), qui ressemble, avec ses murs en bossage s'ouvrant par une porte sculptée (fig. 468) à un vaste palais fortifié. Jacques Hermant a su rendre son monument plaisant en employant la brique dans les différents pavillons. Et parmi les pastiches évoqués par



FIG. 463. — GARE DU QUAI D'ORSAY. Salle des Pas Perdus (1900).
Cl. Hachette.

les édifices religieux tels que la chapelle du Bazar de la Charité, l'église arménienne, Sainte-Anne de la Maison-Blanche, la recherche de l'art nouveau apparaît dans la nef métallique de la chapelle de Saint-Honoré d'Eylau (1894), et surtout à Notre-Dame-du-Travail par Astruc. Là, le fer a été exclusivement employé dans toute la construction de la nef et des bas côtés surmontés de tribunes (planche XVI, B). Spacieuse et claire, cette église convient bien au quartier surpeuplé dans lequel elle s'élève, et elle marque un effort de l'architecture contemporaine pour obtenir une nouvelle formule d'art religieux.



Fig. 464. — Façade de l'École coloniale (1897).
Cl. Hachette.

Laideurs de la voie publique et de son décor. — Ainsi, aux environs de 1900, les tentatives des architectes pour renouveler l'art monumental parisien étaient rares. A aucun moment, les façades des immeubles de rapport n'étalèrent d'aussi prétentieuses laideurs : consoles et moulures ressemblant par leur surcharge à des fioritures en saindoux, fenêtres écrasées et balcons débordants. Et, pour mieux souligner cette crise soudaine du goût parisien, aux quatre coins de la capitale apparaissaient des statues, gé-

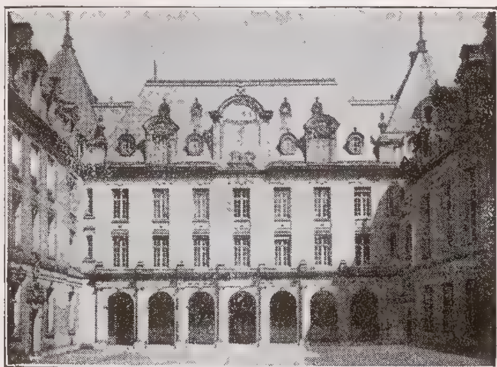


Fig. 465. — Cour d'honneur de la Sorbonne (1901).
Cl. Hachette.

néralement sans valeur, où des hommes, illustres ou obscurs, s'offraient, en marbre ou en bronze, aux plaisanteries des contemporains et à l'indifférence de la postérité. En 1871, Paris ne possédait encore que neuf statues : celles de Philippe Auguste et de saint Louis (place de la Nation), d'Henri IV (Pont-Neuf), de Louis XIII (place des Vosges), de Louis XIV (place des Victoires), de Napoléon Ier (colonne Vendôme), de Molière (rue Richelieu), de Ney (avenue de l'Observatoire) et de Moncey (place Clichy) (planche XIII). En 1900, Paris en comptait plus de cent, et cette statuomanie durait encore en 1914.



FIG. 466. — LA SORBONNE.
Le grand vestibule (1901).
Cl. Hachette.

Les créations de l'Exposition de 1900. — Le pont Alexandre III. — Ce fut dans ce désarroi artistique que s'ouvrit l'Exposition de 1900, qui enrichit Paris de deux vastes monuments, le Grand Palais et le Petit Palais, élevés sur l'emplacement du Palais de l'Industrie, et du pont Alexandre III, trait d'union monumental lancé par-dessus le fleuve entre la provinciale esplanade des Invalides et l'agitation bruyante des Champs-Élysées. Dans chacune de ces trois constructions se reflètent la diversité, l'indécision et aussi le recul soudain de l'architecture parisienne au seuil du XXe siècle. Constitué par une arche en acier de 107 m. 50 de portée et de 40 mètres de largeur, le pont



FIG. 467. — LA SORBONNE.
Le grand escalier (1901).
Cl. Hachette.

Alexandre III, de Résal et Alby, est affligé d'une décoration architecturale démesurée, qui gâte la finesse élégante de sa partie métallique (fig. 469). A chaque extrémité du pont s'élèvent deux pylônes de 23 mètres, surmontés de Renommées ou de Pégases, rutilants de dorures et flanqués à la base de statues allégoriques : la France de la Renaissance et la France de Louis XIV, sur la rive gauche, la France de Charlemagne et la France contemporaine sur la rive droite. Le souci des architectes de faire majestueux, voire colossal, a compromis la science heureuse de l'ingénieur.



FIG. 468. — CASERNE DU BOULEVARD HENRI IV (1895).

Cl. Hachette.

Un musée : Le Petit Palais. — Il y a plus d'harmonie dans le Petit Palais, édifié par Ch. Girault sur le plan d'un trapèze, de 122 mètres de longueur à la grande base, de 76 mètres à la petite base et de 86 mètres à chacun des deux autres côtés (fig. 470). Les quatre façades comprennent un étage de soubassement, un étage principal et un étage de combles. Un porche monumental accède à la façade principale (ouest), surmontée d'un dôme et entourée, ainsi que la façade est, d'une colonnade ionique. Au centre du Palais s'ouvre un jardin semi-circulaire de 58 mètres de diamètre (fig. 471 et 472).



FIG. 469. — LE PONT ALEXANDRE III (1900).

Cl. Hachette.

Construit pour servir de musée, le Petit Palais répond parfaitement à sa destination; s'il manque d'originalité, il a le vrai mérite

ÉGLISES PARISIENNES CONTEMPORAINES.



A, SAINT-PIERRE DE MONTROUGE.
La façade (1863).
Cl. Hachette.



B, NOTRE-DAME-DU-TRAVAIL.
Vue intérieure (IIIe République).
Cl. Hachette.



C, NOTRE-DAME-DU-ROSAIRE.
La façade (1912).
Cl. Hachette.



D, NOTRE-DAME-DU-ROSAIRE.
Vue intérieure (1912).
Cl. Hachette.

d'être un édifice sans prétention architecturale excessive, qui demeure à l'échelle du délicat paysage dans lequel il a été élevé.

Un monument-omnibus : Le Grand Palais. — Les architectes du Grand Palais, MM. Deglane, Louvet et Thomas, avaient une tâche singulièrement compliquée à remplir : bâtir un édifice de proportions monumentales, pouvant servir à la fois de Salon des Beaux-Arts, de hall d'exposition pour des automobiles (on ne songeait pas encore aux aéroplanes), de stand pour le concours agricole et de piste pour le concours hippique. On saisit les difficultés d'un pareil programme, contraire aux ambitions esthétiques et aux tendances utilitaires d'une architecture digne de ce nom ; à vouloir qu'un musée puisse servir d'hippodrome, on risque de construire un mauvais hippodrome et un déplorable musée. Or, grâce à leur habileté dans les agencements intérieurs, les architectes du Grand Palais sont parvenus à rendre leur monument aussi apte à abriter un Salon de peinture qu'à donner l'hospitalité au Salon de l'Aviation. Ils ont édifié non seulement un grand hall de 192 mètres de lon-

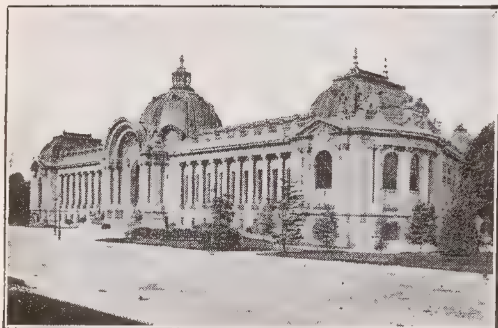


FIG. 470. — LE PETIT PALAIS (1900)
Cl. Hachette.



FIG. 471. — COUR INTÉRIEURE DU PETIT PALAIS (1900).
Cl. Hachette.

gueur et de 45 mètres de largeur (fig. 473), mais ils ont encore réalisé à l'intérieur de l'édifice des détails heureux, tel un grandiose escalier d'acier à double révolution qui repose sur des colonnes de porphyre vert. Malheureusement, il a fallu entourer et couvrir cet immense bâtiment-omnibus, dont l'élévation présente un soubassement, puis deux étages. La façade, à colonnes ioniques cannelées, haute de 20 mètres et longue de 240 mètres, qui fait le tour du Grand Palais, ne fait nullement corps avec l'édifice : c'est une façade passe-partout (fig. 474). Elle comprend un porche monumental à trois baies et deux portes grandioses, sans compter des portes d'angle. Chacune de ces issues est surchargée de pylônes, de statues ou de quadriges colossaux, dont la valeur artistique, de certains, tels la *Nuit* de Sicard ou le groupe équestre de Falguière, ne s'harmonise pas avec cette façade néo-classique, que des frises allégoriques polychromes ne sauvent pas de la monotonie. Enfin le Grand Palais est couvert par un dôme de 43 mètres, dont les proportions écrasées et les verrières qui le prolongent s'ajustent fort mal avec cette colonnade ionique La surabon-



FIG. 472. — COUR INTÉRIEURE DU PETIT PALAIS (1900).
Cl. Hachette.

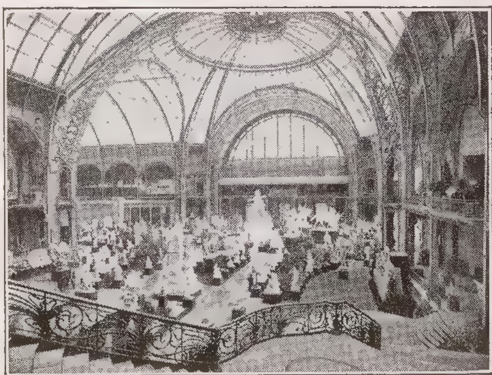


FIG. 473. — LE GRAND PALAIS.
Vue intérieure (1900).
Cl. Neurdein.

dance des œuvres d'art accumulées à l'intérieur fait songer aux richesses que Ch. Garnier entassa à l'Opéra. Mais Garnier voulait que son monument fût affranchi de toute tradition. Or, par l'abondance des formules anciennes, le Grand Palais montre clairement quelle était, aux environs de 1900, l'hésitation des architectes les plus renommés à quitter les disciplines classiques, pour s'engager, confiants dans les progrès techniques de leur art, sur des voies nouvelles.



FIG. 474. — LE GRAND PALAIS. La façade (1900). *Cl. Hachette.*

CHAPITRE IV

L'architecture parisienne depuis 1900.

La crise de l'architecture contemporaine. — La guerre de 1914-1918, celle de 1939-1940, puis quatre années d'occupation ennemie n'ont pas contribué à faciliter l'essor des créations architecturales. Et tandis que la population de Paris s'accroissait, que les conditions matérielles et économiques de la vie moderne évoluaient profondément, l'architecture parisienne paraissait stationnaire et trop souvent indifférente aux grandes transformations de l'époque. Il est, en effet, curieux de constater que Paris, ville des audaces, des innovations dans les domaines des arts plastiques, du théâtre, du cinéma, fait preuve, en matière d'architecture, d'une surprenante prudence. Les architectes parisiens du moyen âge, des grandes époques classiques, osaient beaucoup plus que la majorité de leurs confrères du XXe siècle. Les conditions mêmes de la création architecturale se sont modifiées. Deux écoles de constructeurs s'affrontent sur le sol parisien : les partisans du passé, qui estiment que les règles classiques, ayant fait leurs preuves, peuvent encore produire des chefs-d'œuvre, et les amateurs de l'art nouveau, qui proscrivent tout attachement à la tradition et qui s'efforcent de créer, pour toutes les manifestations de l'art de bâtir, une esthétique nouvelle.

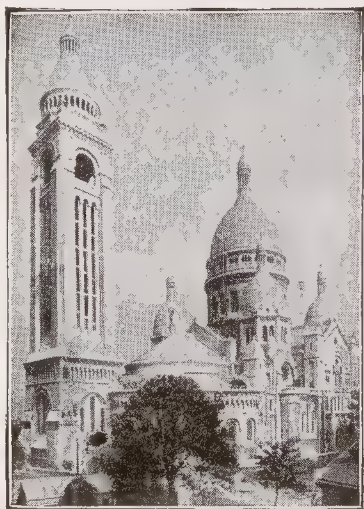


FIG. 475. — LE SACRÉ-CŒUR.
Cl. Chevojon.

Certains architectes vont même jusqu'à se servir du cadre parisien pour de purs essais d'architecture expérimentale. Paris n'est point fait pour un tel rôle.

La doctrine des architectes novateurs. — Petit à petit, les doctrines traditionnelles ont perdu du terrain. Les architectes se sont rendu compte que, dans un centre d'art comme Paris, l'attachement au passé ne voulait pas dire le pastiche, et que la foi dans les progrès techniques ne signifiait pas un non-sens esthétique. S'il est à la rigueur possible qu'un hôtel dans le style de Trianon s'élève avenue Foch, il est plus important, pour l'esthétique du Paris contemporain, qu'une église, qu'un magasin de nouveautés ou qu'une maison de rapport soient édifiés, en tenant compte des progrès scientifiques réalisés par l'architecture et des transformations de la vie quotidienne. La superposition des ordres est déplacée dans un immeuble à six étages pourvu du téléphone et de l'électricité ; la construction d'une église dans un quartier populaire n'exige plus de nef voûtée d'ogive. Pour réaliser des maisons de rapport à confort moderne, des groupes scolaires, des hôpitaux, des banques, des cinémas, des cités ouvrières, des hôtels, c'est-à-dire des édifices créés par la civilisation moderne, les architectes parisiens, s'ils ont à tenir compte des exigences parfois arbitraires, des règlements relatifs aux gabarits, ont maintenant à leur disposition une gamme très variée de matériaux, inconnus de leurs devanciers.

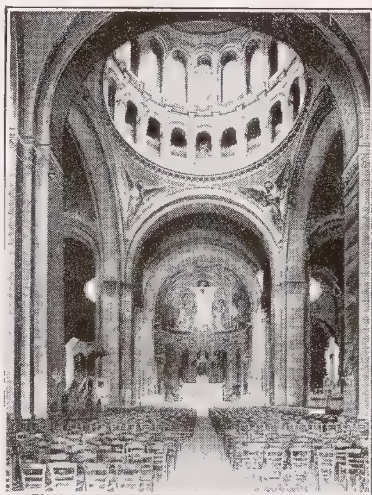


FIG. 476. — LE SACRÉ-CŒUR. Vue intérieure.
Cl. Chevojon.

Les nouveaux matériaux de la construction : fer, bois, brique, béton, ciment. — Les progrès réalisés dans la métallurgie et dans la précision des calculs des ingénieurs permettent

aux constructeurs d'employer le fer ou l'acier avec la forme ou la résistance qu'ils souhaitent exactement. Transformée par des découvertes nombreuses, l'industrie du bois offre aux architectes des bois mécaniquement travaillés, des panneaux de largeur illimitée, ou des bois contre-plaqués d'une grande légèreté, dont les fils contrariés offrent une grande résistance à toute déformation. La fabrication simultanée des briques et de leur revêtement fournit la possibilité d'user à l'infini de matériaux agréables à l'œil, propres à une foule d'usages et à toutes espèces de décoration. Des inventions récentes permettent d'adapter le verre sous toutes ses formes (briques, dalles, etc.) à tous les usages de la construction. Enfin, grâceau béton armé, dont l'invention dépasse, par ses conséquences, la découverte de la voûte ou de la coupole, tout paraît possible aux architectes. La valeur du béton armé réside dans cette découverte scientifique que, sous l'influence d'une tension ou sous l'effet de la dilatation, le béton, combiné au métal, suit la déformation de ce métal et ne se désagrège point. Ainsi employé avec des armatures, le béton armé est apte à toutes les tâches architecturales et à toutes les réalisations. Il offre à l'architecte de vastes surfaces construites qui se prêtent à une large décoration. Le constructeur moderne, conscient de la nouvelle technique de son art, se trouve donc appelé à reprendre la formule qui fit la gloire des grands bâtisseurs du passé : l'architecte se préoccupant simultanément de la décoration extérieure et intérieure de son édifice et de l'ensemble de la construction.



FIG. 477. — SAINT-CHRISTOPHE DE JAVEL (1924).
Cl. Hachette.

Premières réalisations de l'architecture nouvelle. — Faut-il encore hésiter entre ces éléments de construction, dont nous commençons à peine à entrevoir toutes les possibilités d'emploi, et les matériaux en usage depuis le moyen âge ou les

doctrines en faveur depuis l'époque classique ? Peut-on admettre qu'au siècle du béton des édifices continuent à s'élever suivant les règles chères aux contemporains de Louis XIV ? Depuis 1900, des édifices sont sortis du sol parisien, où se déchiffrent, sur les façades ou dans l'agencement intérieur, les moyens et les règles de l'art nouveau. Comme aucune construction de ce type n'a encore imposé ses canons aux architectes novateurs, il est malaisé d'établir la tendance qui dominera l'architecture parisienne de l'avenir. Actuellement, on ne peut qu'indiquer quelques essais symboliques intéressants, parmi diverses catégories de monuments.

Architecture religieuse. Achèvement du Sacré-Cœur. — Paris continue à s'orner d'églises neuves, aux proportions souvent fort réduites. Les nécessités de l'alignement, cher à la cité moderne, font tort aux splendeurs de l'architecture religieuse. Pour achever la basilique du Sacré-Cœur, qui n'a été consacrée que le 16 octobre 1919, Lucien Magne a édifié, de 1905 à 1910, un clocher carré de 94 mètres de hauteur, qui s'orne de frises sculptées par Seguin, et de symboles de Dampt et de Jouve. Ce morceau harmonieux et vigoureux se termine par quatre grandes arcades ajourées, couronnées d'une galerie et d'un lanternon conique. Il contraste par sa valeur avec le pastiche byzantin que les successeurs d'Abadie avaient réalisé dans la basilique proprement dite. Un effort a été pourtant accompli dans la décoration intérieure de l'église (fig. 476), qui s'orne d'une mosaïque grandiose de L.-O. Merson. Actuellement, le Sacré-Cœur forme un singulier mélange d'imitation de l'antique et d'essai d'originalité : son aspect esthétique est des moins séduisants, mais, construite pour recevoir les foules immenses des pieux pèlerinages, la basilique remplit sa destination. C'est le type d'un édifice religieux où, faute d'une doctrine artistique unique, les préoccupations utilitaires ont éliminé la beauté.

Saint-Jean-l'Évangéliste. — Notre-Dame-du-Rosaire. — Saint-Michel des Batignolles. — Des essais pour obtenir des églises bâties selon des formules nouvelles et décorées sous la direction de l'architecte ont été tentés à plusieurs reprises.

Déjà, de 1894 à 1904, à Saint-Jean-l'Évangéliste, de Baudot avait essayé le premier de se servir du ciment armé et des briques creuses. Sa nef, flanquée de bas-côtés et de deux chapelles latérales, était intéressante, mais formait une imitation trop directe des édifices orientaux. La décoration intérieure était encore insuffisante. Cependant, l'élan était donné : après le fer exclusivement employé à Notre-Dame-du-Travail, les architectes allaient pouvoir créer un art religieux issu des nouveaux matériaux de construction. A Notre-Dame-du-Rosaire (planche XVI, C et D), où la brique rose domine la construction et la décoration, Pierre Sardou, en 1912, éclaira largement la nef et les deux bas-côtés à fonds plats par des baies et des roses à la façade et à l'abside. Grâce au soin extrême apporté dans les dessin du mobilier religieux, l'église donne une impression de simplicité et d'unité. A l'extérieur, un très vaste clocher-porche, toujours en brique, et trois petits auvents sont des créations heureuses : faute de décoration, l'ensemble demeure un peu sec. A Saint-Michel des Batignolles, Bernard Haubold a entrepris trois nefs inégales séparées par des galeries. Le granit et la brique y sont les éléments essentiels de la construction. Des préoccupations analogues se retrouvent à Saint-Christophe de Javel (fig. 477). Rue Pavée, Guimard a construit, en 1913, une synagogue qui présente une façade curieuse par ses quatre étages percés de baies étroites et longues qui ondulent en courbes et en contre-courbes. C'est un témoin du style en faveur au début du siècle et qui n'a point fait école.

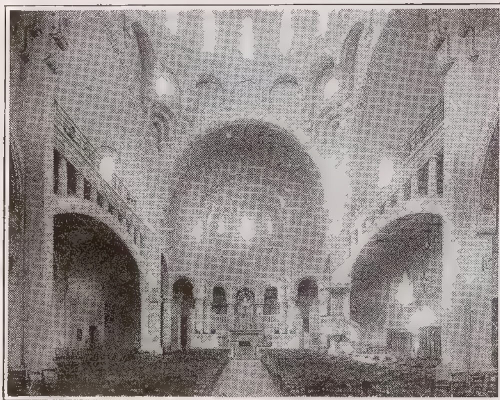


FIG. 478. — SAINT-DOMINIQUE. Vue intérieure (1921).
Cl. Hachette.

Saint-Dominique. — A Saint-Dominique (rue de la Tombe-Issoire), Gaudibert a élevé, de 1913 à 1921, une église entière-

ment conçue d'après la technique moderne, qui montre au visiteur, surpris au premier abord, tout le parti que l'art religieux peut tirer du béton. L'extérieur fait songer, malgré la brique et le béton de sa coupole et de ses pignons, à un pastiche byzantin. L'église intérieure (fig. 478) comprend deux travées, puis une vaste coupole éclairée par deux rangées de fenêtres aux vitraux de verre jauni. De part et d'autre de la coupole, s'allongent deux vastes tribunes soutenues par un grand arc surbaissé. Dans le chœur, aux proportions un peu minces, un très petit déambulatoire a été aménagé. Cette église qui n'a coûté que 2 millions, montre la possibilité de construire un édifice religieux qui ne soit ni un pastiche ni un monument impropre à de belles manifestations religieuses. Sa décoration par Boignard et Deberre comprend des frises au pochoir, des mosaïques et des motifs sculptés.



FIG. 479. — ÉGLISE SAINT-JEAN-BOSCO.
Cl. Hachette.

Édifices religieux récents. — L'importance du peuplement dans la région parisienne a rendu nécessaires la transformation et la construction d'un très grand nombre d'églises. Beaucoup sont en voie d'achèvement et elles sont d'un intérêt artistique inégal. Le plus grand nombre de ces « Chantiers du Cardinal » s'est ouvert en banlieue. Si la technique de construction moderne, en béton armé, a décidément triomphé, on constate encore les deux grands courants : attachement aux formes du passé, recherche d'un style nouveau.

Perret, à l'église du Raincy, a ouvert une voie qui a été peu suivie à Paris même. L'église Saint-Jean-Bosco, de Rotter, marque toutefois le même souci de créer, avec des matériaux nouveaux, un édifice entièrement original (fig. 479). Mais la plupart des architectes subissent toujours l'influence de leurs grands devanciers : byzantins, romans ou gothiques. L'agrandissement de Saint-Pierre de Chaillot par Bois est un lourd pastiche roman,

avec son porche sculpté par Bouchard, son clocher et sa coupole. Saint-Antoine de Padoue, par Azéma, est construite selon les données modernes avec une charpente de béton et un revêtement extérieur de briques rouges. L'assemblage des briques en damiers contrariés et les croisillons de ciment des baies étroites sont les seuls ornements. La Mosquée n'est qu'un pastiche.

Les églises Saint-Léon, de Brunet, Sainte-Hélène, de Trévoux, utilisent des formes neuves. Signalons encore quelques églises qui témoignent de recherches intéressantes : Sainte-Odile, Sainte-Jeanne-d'Arc, Sainte-Jeanne-de-Chantal, Saint-Gabriel, Saint-Cyrille et Saint-Méthode, Sainte-Bernadette.

L'Église du Saint-Esprit. — Les similitudes de plan d'élévation de l'église du Saint-Esprit, par Tournon (avenue Daumesnil), avec Sainte-Sophie de Constantinople, sont frappantes. Par contre, le béton a été employé ici de la manière la plus heureuse. A l'extérieur, un revêtement en briques de Bourgogne, de couleur claire, affirme les lignes verticales de la construction.

Tout l'intérieur est en béton laissé brut après le décoffrage. L'architecte a voulu que la décoration fît entièrement corps avec l'édifice. Chaque travée a été confiée à un peintre, tel que Dupas, Pougheon, Marret, Toublanc, Pauline Peugniez, qui l'a tapissée de fresques. L'abside et le baptistère ont été respectivement décorés par Maurice Denis et Élisabeth Branly. La porte en fer forgé de Subes, qui conduit à la crypte, le retable d'or de Dunand, et surtout le dramatique chemin de croix de Georges Desvallières, s'offrent à l'admiration des fidèles.

Les nouveaux musées. — L'exposition coloniale de 1931 et l'Exposition de 1937 ont doté Paris de trois groupes de musées considérables : le Musée de la France d'outre-mer, par Laprade et Jaussely (fig. 480), les Musées d'art moderne par Dondel, Aubert, Viard et Dastugue, et le Palais de Chaillot, par Jacques Carlu en collaboration avec Boileau et Azéma.

Tous ces monuments présentent des caractères communs : simplicité de lignes de la construction, charpente en béton, revêtements précieux qui donnent aux façades un aspect de

somptuosité. C'est le principe même des constructions romaines, faites de briques recouvertes de marbre.

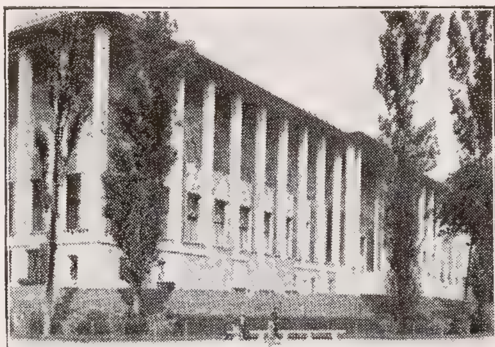


Fig. 480. — Musée de la France d'outre-mer.
Cl. Hachette.

Les Musées d'art moderne. — Ils ont été construits sur l'emplacement des bâtiments de la Manutention qui remplacèrent en 1836 la manufacture de la Savonnerie du XVIe siècle.

La pioche du démolisseur a épargné un cèdre séculaire, seul débris d'une ancienne résidence de Mme de Pompadour.

Les deux musées occupent une superficie totale de vingt-deux mille mètres carrés, soit plus de deux hectares, dont onze mille cinq cents mètres carrés en patio, terrasses, miroir d'eau, parterres et jardins. Les irrégularités du terrain et surtout ses dénivellations ont conduit les architectes à ménager entre les deux musées une large percée qui ouvre une perspective sur la Seine. Les deux palais sont reliés par une colonnade formant portique autour d'un grand patio que de larges escaliers réunissent aux terrasses entourant le miroir d'eau (fig. 481. Réalisé en dix-huit mois, cet ensemble est orné de bas-reliefs dus à Janniot, Baudry et Gaumont et de portes d'entrée exécutées par Subes et Szabo. La décoration du patio et des

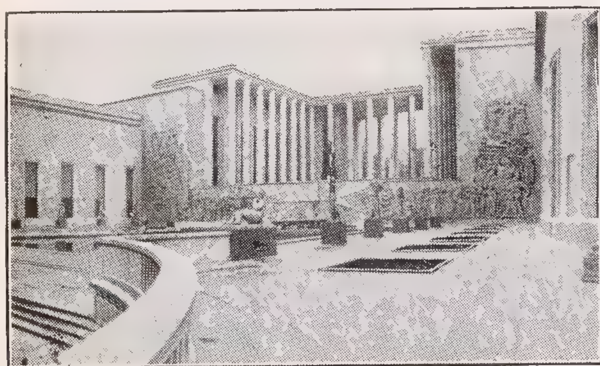


Fig. 481. — Les Musées d'Art Moderne.
Photo Hachette.

pourtours du bassin comprend un bel ensemble de sculptures. Mais le plan et l'éclairage intérieurs se sont révélés peu conformes aux besoins d'un musée moderne.

Le Palais de Chaillot a été édifié à l'occasion de l'Exposition de 1937, sur l'emplacement de l'ancien Trocadéro transformé; il présente une surface nouvelle totale de 70 000 mètres carrés, au lieu de 26 000 mètres carrés.

Ce vaste ensemble architectural comporte dans sa partie centrale, à l'emplacement de l'ancienne salle de théâtre démolie, une vaste percée qui rend à Paris l'une de ses plus belles perspectives et relie, par une terrasse de 120 mètres de large et de vastes degrés, la place du Trocadéro à la Seine (fig. 482). Les fontaines du parvis, le miroir d'eau et les cascades des jardins permettent d'obtenir des effets d'eau beaucoup plus important que ceux de l'ancien Trocadéro. Le rythme des structures du nouveau monument se traduit par une sobre ordonnance architecturale, conférant à l'ensemble un caractère monumental qui est bien dans la tradition française et dans l'harmonie parisienne.



Fig. 482. — Palais de Chaillot. Terrasse.
Cl. Chevojon.

La sculpture, soit en ronde bosse, soit en bas-relief, a largement contribué au décor des vastes façades du nouveau Palais. Citons, parmi les œuvres des quarante sculpteurs invités à collaborer, l'Hercule en bronze de Pommier de très grandes dimensions et, parmi les statues en bronze doré du parvis, celles de Pryas, de Gimond, de Couturier, de Niclausse. Sur l'entrée du théâtre côté jardins, les métopes de Belmondo, de Navarre, de Auricoste, de Grange. Sur les façades postérieures, les grands bas-reliefs de Debarre, de Yencesse, de Costa, de Saupique,

les grands groupes de bronze des pavillons de la place du Trocadéro, de Sarrabezolles et Delamarre, et les groupes de pierre, sur les pavillons côté jardins, de Gelin et Bottiau. Tous ces sculpteurs ont fait preuve de discipline en soumettant leurs œuvres aux exigences de l'architecture, de son cadre et des matériaux qui leur furent imposés.

Les Musées de Chaillot. — La transformation de l'ancien Trocadéro a permis de réaliser un ensemble de musées d'une importance considérable, une véritable ville-musée dont la surface totale dépasse celle du Musée du Louvre. Tous les locaux furent répartis en groupements continus et logiquement distribués dont l'aménagement est inspiré des meilleures méthodes de la Muséographie. Les différents musées actuellement installés sont l'ancien Musée d'Ethnographie devenu le Musée de l'Homme, l'ancien Musée de Sculpture Comparée, nommé Musée des Monuments Français, et le Musée des Arts et Traditions populaires. Musée des Matériaux, Musée de la Marine, Musée de la Fresque Française, trouveront encore place dans le Palais. Au total, les musées couvrent près de 50 000 mètres carrés au lieu des 15 000 mètres carrés de l'ancien Trocadéro.



FIG. 483. — GROUPE SCOLAIRE DE LA RUE SEXTIUS-MICHEL (1912).
Cl. Hachette.

Architecture scolaire. — Établissements scientifiques, lycées ou écoles permettent aux architectes de réaliser des programmes importants sur des données nouvelles. On regardera avec estime les essais tentés pour apporter de l'art et de l'hygiène dans les nouveaux locaux scolaires. Le lycée-caserne et l'école-prison sont des conceptions surannées. Parmi des créations nombreuses, le groupe scolaire en briques multicolores de Louis

Bonnier, rue Sextius-Michel (fig. 483), l'école maternelle de Pierre Sardou, rue Dupetit-Thouars, le lycée Jules-Ferry (fig. 484) de Paquet, l'Ecole de la rue Neuve-Saint-Pierre unissent à un aspect extérieur agréable des aménagements intérieurs favorables au développement physique. Les terrasses en béton armé, destinées aux récréations, du lycée Jules-Ferry, les larges baies du groupe scolaire de Bonnier annoncent l'architecture scolaire de l'avenir.



FIG. 484. — LYCÉE JULES-FERRY.
Cl. Hachette.

L'École d'aujourd'hui. — Il appartenait à notre temps d'accorder en une parfaite harmonie les matériaux modernes et les directives des hygiénistes ou des pédagogues. Les règlements imposent aux architectes des programmes extrêmement précis qui laissent peu de place à la fantaisie de chacun. Les réalisations y gagnent en unité, et il semble que les écoles modernes soient parmi les meilleures expressions de l'architecture contemporaine. Quels que soient les matériaux de revêtement ou de remplissage employés, la structure de béton est franchement accusée, soit par des appuis verticaux ménageant entre eux de vastes ouvertures, soit par l'affirmation de poutres horizontales formant linteaux et soulignant les larges baies vitrées qui laissent pénétrer au maximum l'air, la lumière et le soleil indispensables aux enfants. Le groupe scolaire construit par Expert



FIG. 485. — ÉCOLE DE LA RUE DES MORILLONS.
Cl. Hachette.

rue Kuss (fig. 486 et 487) forme un ensemble plaisant où la monotonie des lignes horizontales est égayée sur la façade par des terrasses superposées et inégales : leur forme arrondie tempère la rigueur de la construction. Le béton est ici employé exclusivement et il soutient de larges baies vitrées, véritables parois de verre. Dans l'heureux groupe scolaire de Pierre Sardou, rue des Morillons (fig. 485), le béton supporte des murs de briques appareillées de façon agréable et variée. Une frise en bas-relief de ciment coloré représente des jeux d'enfants et anime la façade éclairée par de très vastes baies. Des terrasses sont aménagées pour permettre les classes en plein air, solution inévitable dans une ville où l'espace est chichement mesuré. Les lycées ne se sont pas modernisés autant que les écoles. Notons au moins l'intérêt du lycée Camille-Sée, spacieux, aéré, où Lecœur a montré un souci de confort inconnu jusqu'à lui (escalier roulant desservant les classes, et couloirs très vastes, pouvant servir aux récréations).

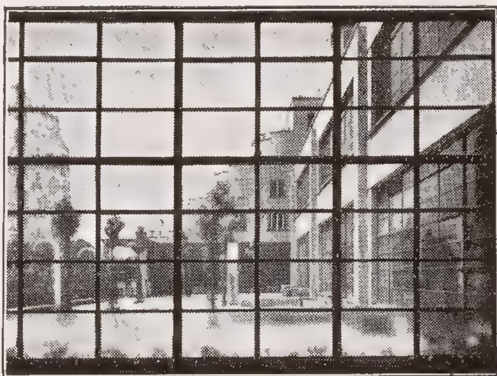


Fig. 486. — École de la rue Kuss. Cour de la " Maternelle ".
Cl. A. Salaün.

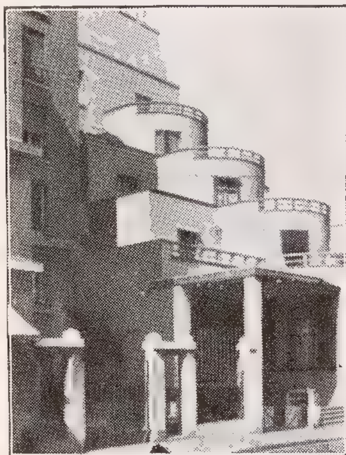


Fig. 487. — École de la rue Kuss.
Cl. Hachette.

La Sorbonne et ses annexes. — Devenue rapidement trop petite pour contenir tous ses élèves, la Sorbonne s'est agrandie de divers Instituts élevés sur la rive gauche. Nénot a construit, rue Saint-Jacques, l'Institut océanographique dont les briques des murs, les tuiles des toits en

saillie et la tour carrée à mâchicoulis égayent par leurs couleurs méridionales ce vieux paysage parisien. Mais sur la façade, où cinq baies à linteaux supportent sept baies en plein cintre, l'architecte a introduit une superposition d'ordres dorique et ionique avec pilastres cannelés, tant la tradition garde encore de force. L'Institut de Paléontologie humaine, de Pontremoli, s'orne d'une série de sculptures consacrées par Constant Roux aux diverses races humaines. Conçus dans un esprit moderne, l'Institut du Radium et diverses dépendances de la Faculté des sciences s'élèvent rue Pierre-Curie. A leurs côtés, l'Institut de Géographie, entièrement en brique, présente un rez-de-chaussée, un étage de baies rectangulaires, deux étages de baies en plein cintre couronnés par un toit d'ardoise, avec un étage de combles. C'est toute une cité de la science qui vient de se former entre la rue d'Ulm et la rue Saint-Jacques.



FIG. 488. — INSTITUT DE PUÉRICULTURE.
Cl. Hachette.

L'Institut de Puériculture, de Duval et Gonse, boulevard Brune, (fig. 488) tout en brique, vaut par ses lignes simples, verticales dans le pavillon central, horizontales dans les bâtiments latéraux, tous éclairés par de très vastes baies : ce sont les traits mêmes de la construction qui sont soulignés dans la façade.

Chacun de nos grands établissements scientifiques impose aux architectes un programme strictement utilitaire. Les nouveaux laboratoires de l'Ecole Normale et du Collège de France par Guilbert, les nouveaux magasins de la Bibliothèque Nationale par Roux-Spitz, la Fauverie et la Singerie du Museum d'Histoire Naturelle par Berger, répondent exactement aux besoins de ces établissements.

La Cité Universitaire. — Sous ce nom ont été groupées diverses maisons destinées au logement des étudiants et qui

constituent le complément indispensable de l'Université de Paris. Pourvue de ressources financières importantes, de vastes espaces et d'un programme précis, la Cité Universitaire pouvait être l'occasion d'un plan d'ensemble où eussent été appliquées les idées nouvelles d'urbanisme et d'architecture que des pays



Fig. 489. — Façade de la Nouvelle Pitié.
Cl. Hachette.

étrangers ont pu mettre en pratique, alors que les plus belles réalisations des novateurs parisiens sont isolées parmi les constructions surannées. Malheureusement, l'initiative de chaque nation, de chaque architecte a pu se manifester librement. Un architecte hardi, Le Corbusier, a tenté une architecture de verre, originale et discutée, pour le pavillon suisse. La Hollande est représentée par une maison de style très moderne, construite par un des meilleurs architectes de ce temps, Dudok. Au contraire, les pavillons français sont inspirés des Universités anglaises et leurs façades de briques et de pierres sont aussi loin de la tradition architecturale française que des recherches actuelles de construction purement rationnelle.

S'il faut regretter qu'une place insuffisante ait été laissée aux espaces libres, aux terrains de sport, il faut reconnaître que la Cité Universitaire est accueillante et confortable avec ses vastes cours plantées d'arbres, ses chambres individuelles et ses salles collectives bien comprises.

Architecture sportive. — Elle est loin d'avoir atteint le développement désirable dans une grande ville comme Paris.

Le goût des Parisiens pour le sport méritait beaucoup mieux.

La piscine de la rue Blomet, sur un terrain peu favorable, est confortable et gaie. La voûte est soutenue par des arcs paraboliques en béton, l'éclairage est intelligemment assuré par trois étages de baies (Bassompierre, de Rutte et Sirvin).

La piscine de l'avenue d'Orléans, construite en sous-sol sous un square, est lumineuse grâce à trois grands lanterneaux, au verre-dalle et aux revêtements de mosaïque et de faïence.

Le stade-vélodrome du Parc des Princes est un des rares terrains aménagés pour les sports sur les espaces libérés par la suppression des anciennes fortifications. Le béton de l'ossature est apparent et s'unit à un revêtement de briques. A proximité de la piscine Molitor, du stade Jean-Boin, du stade Roland-Garros, du stade Coubertin (par R. Crevel), on aurait souhaité que Paris possédât un ensemble sportif monumental.

Architecture hospitalière. — Les progrès de l'hygiène, de la médecine et de la chirurgie exigent la transformation des vieux hôpitaux parisiens, établis pour la plupart dans des fondations du XVIIe et du XVIIIe siècles. Trop lentement au gré des spécialistes, l'administration de l'Assistance publique a fait transformer ou démolir certains établissements où les miasmes accumulés depuis des siècles rendaient les traitements illusoires. Au milieu de la Salpêtrière de Louis XIV, le pavillon Osiris abrite un service de chirurgie et trois salles d'opérations qui répondent à toutes les exigences de la science moderne. Boulevard de l'Hôpital, les bâtiments de la Nouvelle Pitié (fig. 489), de Rochet, constituent un hôpital modèle. Le vieil hospice Cochin a été remplacé par une série de pavillons bien spé-



FIG. 490. — L'HOPITAL COCHIN.
Cl. Hachette.

cialisés (fig. 490) qui s'échelonnent autour de vastes cours intérieures. Dans divers quartiers de Paris, des dispensaires sains et aérés ont encore été édifiés.

Mais il y a contradiction entre l'atmosphère d'une grande ville comme Paris et les nécessités de l'architecture hospitalière. Aujourd'hui deux conceptions s'affrontent : l'hôpital gratte-ciel, à la mode américaine — les règlements l'interdisent à Paris, mais c'est selon ce principe qu'a été réédifié en banlieue le nouvel hôpital Beaujon — ou bien des pavillons isolés au milieu de jardins : il n'y a plus dans Paris de jardins disponibles. Il convient encore de rattacher à l'architecture hospitalière des constructions charitables, comme la Cité-Refuge de l'Armée du Salut (fig. 491), où Le Corbusier a réalisé la conception qui lui est chère : le verre s'alliant au béton et au métal pour diminuer à l'extrême les pleins et inonder les intérieurs de lumière.



FIG. 491. — CITÉ-REFUGE DE L'ARMÉE DU SALUT.

Grands services publics. P. T. T. — C'est un des traits dominants de l'architecture nouvelle que de différencier les types des monuments suivant leur destination. Les architectes ont créé un type de Central téléphonique reconnaissable à ses vastes soubassements, formant rez-de-chaussée ou sous-sol,

et aux larges baies de ses divers étages superposés. Le Central téléphonique de la rue Bergère, exécuté par Lecœur, avec son immense façade d'angle, à demi aveugle, est particulièrement intéressant à considérer (fig. 492). Il nous permet de mesurer le chemin parcouru jusqu'aux dernières réalisations, qui, en cette matière, sont utilitaires dans le meilleur sens du mot : plus d'ornements superflus, sobriété des lignes et proportions heureuses, mobilier plaisant à l'œil aussi bien que pratique. De nombreux bureaux de poste de quartiers sont conçus selon ces principes. Le Bureau central des Chèques Postaux de Roux-Spitz est d'une particulière envergure. La construction en béton armé y est franchement affirmée, la façade est uniquement formée par l'ossature de ciment et les larges baies qu'elle soutient. Le plan est soigneusement établi pour faciliter les mouvements du personnel et la rapidité des liaisons entre les services, ainsi que l'outillage : tubes pneumatiques, monte-dossiers électriques, tapis roulants. Le hall du tri, relié à toutes les salles de travail, et à la cour des camions-autos, prend jour par un plafond en béton translucide. Aux étages supérieurs, des services médicaux, un restaurant, une pouponnière, facilitent la vie quotidienne des



Fig. 492. — Central téléphonique de la rue Bergère.
Cl. Hachette.



Fig. 493. — Mobilier National.
Cl. Hachette.

employés. Sa façade et les lignes verticales de ses baies donnent au Ministère de la Marine Marchande (A. Ventre) un aspect monumental. Le Ministère des P. T. T. (Debat-Ponsan) et surtout le Service Technique des Constructions Navales de la Marine (par A. Perret) révèlent des efforts remarquables pour adapter l'architecture aux tâches techniques.

Le Mobilier national. — Pour abriter les mobiliers anciens ou modernes appartenant à l'Etat, ainsi que ses tapis et tapisseries, A. Perret a construit sur les anciens jardins des Gobelins

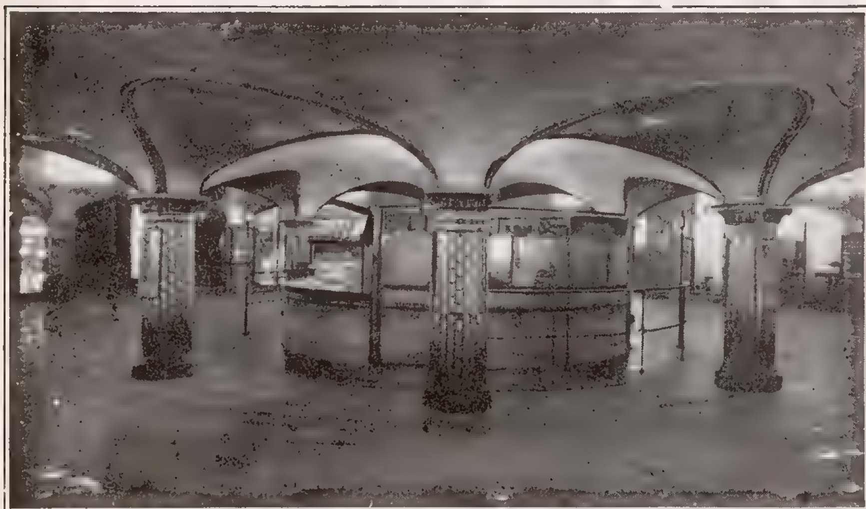


Fig. 494. — Station du Métropolitain a la gare Saint-Lazare.
Cl. Hachette.

un monument d'apparence sévère, mais d'une harmonie réfléchie et équilibrée. Le nouveau Mobilier National (fig. 493) est fait de trois bâtiments rectangulaires autour d'une cour carrée, fermée par un péristyle courbe entre deux avant-corps. Il n'y a là ni recherche inutile ni décoration superflue. De grands murs aveugles ferment les magasins. Les dégagements larges facilitent le gardiennage et la manutention des objets. Le Mobilier National démontre que l'utilité est compatible avec la beauté.

Les gares. — Paris, capitale congestionnée dans ses accès,

n'a pas encore su se donner tous les dégagements routiers et ferroviaires qu'elle exige. Outre quelques transformations importantes à la gare de l'Est et à la gare Montparnasse, qui ne font que préluder à l'immense tâche qui attend urbanistes, ingénieurs et architectes, seuls, des modernisations superficielles et des aménagements partiels pour le confort, la commodité et les loisirs des voyageurs ont été réalisés dans la plupart des grandes gares : buffets, restaurants, bars, cinémas, boutiques.



FIG. 495. — THÉATRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES. LA FAÇADE.
Cl. Hachette.

Alors que les réalisations de Pacon à la gare Montparnasse témoignent d'un souci évident d'utilisation rationnelle de matériaux modernes, la gare de l'Est ne donne ni au fer ni au béton armé la place qui s'imposerait dans un tel genre de construction.

Les salles de spectacle. — Le Théâtre des Champs-Élysées. — Les architectes contemporains paraissent avoir définitivement abandonné la conception du théâtre à l'italienne où les spectateurs cherchent moins à voir qu'à être vus. A la salle en fer à cheval où la majorité des amateurs, en dépit de l'inconfort du public, n'aperçoit

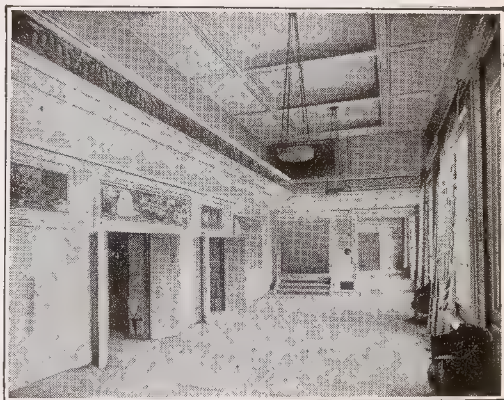


FIG. 496. — THÉATRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES. LE FOYER.
Cl. Hachette.

qu'une faible partie du spectacle se substitue aujourd'hui la salle dont les balcons de béton avancent en porte-à-faux sans qu aucun point vienne masquer la scène aux regards des spectateurs de l'orchestre. Ainsi la visibilité est parfaite et chaque assistant perçoit de face l'ensemble du spectacle.

Perret a commencé en 1912 à s'engager dans cette voie sans rompre complètement avec les doctrines traditionnelles. Il a tiré, au théâtre des Champs-Elysées, un parti remarquable des plans de Bouvard et de Henry Van de Welde, ainsi que du béton armé largement employé. L'agencement intérieur, avec ses trois salles superposées, est confortable ; l'étude des divers détails (escaliers, rampes, balustrades, appareils d'éclairage)y est soignée. De belles fresques de Maurice Denis et de Vuillard attestent l'importance de l'effort artistique (fig. 496). D'admirables morceaux de Bourdelle sont la gloire de la façade (fig. 495) et contribuent à la valeur de ce rare monument.



Fig. 497. — Palais de Chaillot. Entrée du Théatre.
Cl. Chevojon.

La Salle Pleyel et le Théâtre Pigalle.— Achevée en 1927 par Auburtin, Granet et Mathon, sur les plans de Gustave Lyon, spécialiste des problèmes d'acoustique, la Salle Pleyel comprend, derrière une sobre façade de marbre, un hall long de 50 mètres, des magasins de vente et bureaux commerciaux, soixante studios d'artistes et trois salles de concerts : c'est une véritable Cité de la musique. La grande salle où 2 546 personnes peuvent entendre et voir de toutes les places se prête également aux concerts, à la danse et au cinéma ; le béton a permis d'y superposer deux balcons exactement placés en face de la scène. L'éclairage indirect, la nudité décorative voulue et la voûte d'un seul jet en font une des plus remarquables créations de la nouvelle esthétique théâtrale. Les décou-

vertes acoustiques de Gustave Lyon ont suscité beaucoup d'émulation parmi les savants et les architectes (fig. 498).

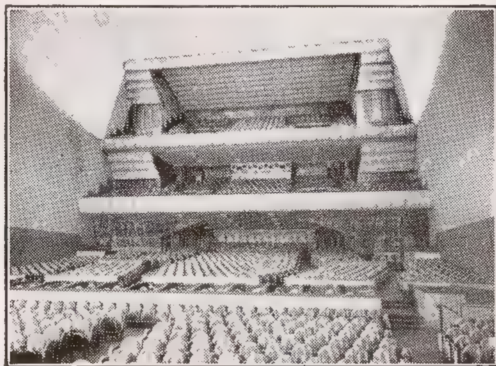


Fig. 498. — Salle Pleyel.

Cl. Chevojon.

Sur 2 800 mètres carrés de surface totale, Siclis, Junt et Blum ont créé, au Théâtre Pigalle (1930), une salle et une scène entièrement affranchies des conceptions traditionnelles. Au delà d'une façade fort simple où règne l'électricité, du vaste vestibule circulaire, du hall éclairé par des projecteurs et égayé de boutiques, des escaliers confortables amènent les spectateurs à une salle à trois galeries totalement revêtue de ronces d'acajou. Le contraste est frappant entre la salle très sombre et ses dépendances très éclairées. La scène profonde de 21 mètres et large de 22 mètres est faite de quatre plateaux mobiles dont deux reposent sur des monte-charges. Le fonctionnement de ces plateaux exige une installation électrique d'un rare perfectionnement, d'où une exploitation trop coûteuse pour l'exécution quotidienne des spectacles.

Le Théâtre de Chaillot. — La nouvelle salle de théâtre du Palais de Chaillot (conçue par Carlu, Boileau, Azéma, décorée et aménagée parles frères Niermans) est surtout destinée aux grands concerts, mais, au contraire de l'ancienne salle du Trocadéro, elle constitue un théâtre de première catégorie avec tous les éléments indispensables. On y trouve une vaste scène avec machinerie moderne, une grande fosse d'orchestre, des magasins de décors, de très nombreuses loges d'artistes confortables et hygiéniques, de larges dégagements, le conditionnement de l'air et une forme orthophonique assurant une acoustique parfaite (fig. 497). Les anciennes orgues du Trocadéro révisées, électrifiées et mobiles permettent l'utilisation scénique de la salle. Une installation complète de cinéma a été également

prévue. La capacité de la salle est de 3 000 spectateurs, cependant la salle peut être réduite, par des moyens, mécaniques ingénieux, à 1 500 places. Un très vaste foyer, des foyers secondaires, un bar et des escaliers monumentaux complètent cet ensemble considérable. Les meilleurs artistes de notre époque furent appelés à décorer de vastes espaces. Citons entre autres une grande fresque de Souverbie, l'ensemble particulièrement cohérent de Chapelain Midy, Roland Oudot, Planson et Brianchon, les toiles de Dufresne et de Luc-Albert Moreau, l'émouvante composition de H. de Waroquier, celles de Bonnard, Roussel, Maurice Denis, Vuillard, Dufy et Othon Friez, la composition monumentale de Anne Carlu pour le rideau de scène et le bas-relief du proscénium de Jonchères (fig. 500).



FIG. 499. — MAGASINS DU PRINTEMPS.
Cl. Hachette.

Les cinémas. — Les préoccupations utilitaires sont plus évidentes que les soucis esthétiques dans les diverses salles de cinématographe, où, de toutes les places, le public suit la projection. Les dégagements y sont nombreux, les accès élégants et les sièges confortables. Mais, dans la plupart de ces salles, malgré le large emploi du béton, apte à toutes les tâches les architectes se trouvent généralement devant une difficile alternative : tantôt, on leur demande de transformer une salle de théâtre en cinéma, d'où l'impossibilité d'une véritable création ; tantôt, on les charge d'aménager un cinéma au rez-de-chaussée ou au sous-sol d'un immeuble à l'alignement, et l'architecte « bricole » plus qu'il ne construit. Ainsi s'explique que Paris, où le cinéma a pris naissance, ne compte point encore de salles d'une conception entièrement originale. Des architectes qui connaissent à fond les problèmes de l'acoustique, de

l'aération, de la visibilité, ont réussi, dans maints cinémas de la capitale, des aménagements ou des détails fort heureux. Un cinéma ne doit ressembler ni à un théâtre ni à une salle de conférences.

Les Grands Magasins. — A l'architecte d'un grand magasin échoit la tâche de présenter, dans un cadre élégant qui séduira une clientèle innombrable, les objets les plus variés et les plus dissemblables. Du rez-de-chaussée, qui abritera les vitrines extérieures, jusqu'au cinquième ou sixième étage, des communications nombreuses et rapides devront être assurées par escaliers, ascenseurs ou tapis roulants. Quelle que soit l'affluence, la circulation devra demeurer facile le long des comptoirs, d'un rayon à l'autre, ou vers les diverses portes de sortie. D'immenses efforts ont été faits en ce sens, soit par Chanut, avec du fer et du béton armé, aux Galeries Lafayette, soit par Frantz Jourdain, avec du fer et de grandes verrières, à la Samaritaine. Autour d'un hall central éclairé par une coupole vitrée, les nouveaux magasins du Printemps (fig. 499) comprennent une colossale armature de fer, circulaire, divisée en étages, et parcourue par de multiples ascenseurs. Un spacieux escalier d'angle ouvre une circulation facile de haut en bas de l'édifice. C'est à la construction du hall que les architectes des grands magasins se rallient de plus en plus.

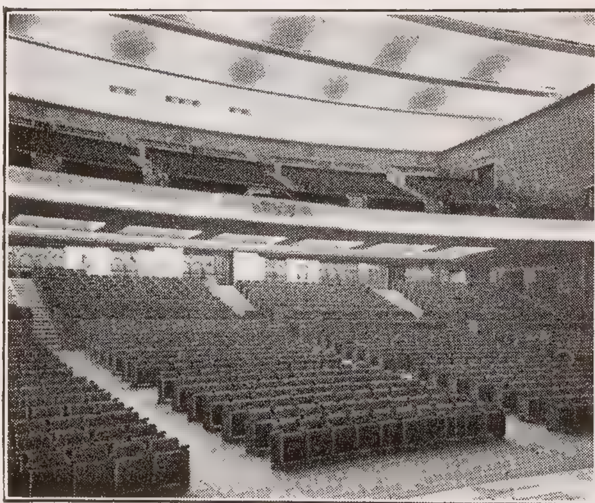


FIG. 500. — SALLE DU THÉATRE DU PALAIS DE CHAILLOT.
Cl. Hachette.

Les nouveaux magasins de la Samaritaine, par Sauvage,

les magasins des Trois Quartiers, entièrement rajeunis et renouvelés par Faure-Dujarric, sont les applications des idées actuelles de simplicité et de logique à la décoration du grand magasin, dont le plan reste le même : suppression des ornements inutiles et fantaisistes, affirmation des lignes horizontales ; les objets exposés sont à eux seuls une décoration suffisante : ils se voient mieux dans un cadre dépouillé.

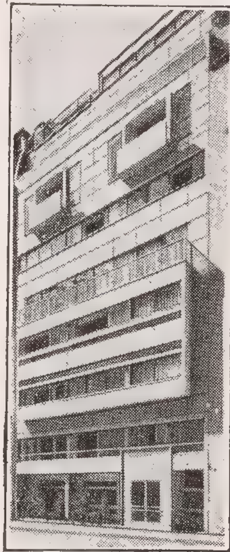


FIG. 501.
IMMEUBLE, AVENUE VION-WITCOMB.
Cl. Albin Salaün.

Les petits magasins. — Une large utilisation du fer et du verre permet d'élever dans les quartiers luxueux de Paris des boutiques plaisantes, où, grâce à la lumière qui les baigne, les marchandises les plus banales font figure d'objets précieux. Faits de grandes baies rectangulaires ou curvilignes, ces magasins font contraste avec les rez-de-chaussée bas et obscurs qui étaient réservés depuis le moyen âge à la vente de tous les produits. Rue Royale, rue La Boétie, avenue des Champs-Élysées, le long des Boulevards, dans les quartiers élégants, les magasins modernes éliminent la pierre pour ne plus former qu'une vitrine. L'emploi de matériaux nouveaux, naturels ou artificiels, est le résultat de recherches subtiles qui allient le chêne travaillé aux marbres et aux pierres les plus variées, le béton translucide à la tôle laquée, le ciment blanc à la brique de verre : il donne aux boutiques les plus modestes un aspect de luxe et d'élégance, qu'il s'agisse de frivolités, de fleurs, de la devanture de bars en renom.

La tendance de l'architecture actuelle, qui insiste volontiers sur les lignes horizontales, est heureuse pour les magasins. Toutefois, ces aménagements, pour la plupart, relèvent moins de l'architecture que de l'art décoratif, et suivent avec complaisance les caprices de la mode.

Le nouveau décor de la rue parisienne — La rue parisienne offre à ses promeneurs aussi bien ses boutiques ses buildings ultra-modernes, ses garages perfectionnés (fig. 503), inspirés par le garage Ponthieu de Perret (1906), que des édicules utilitaires d'une laideur regrettable, ou des statues étrangement multipliées en ces dernières années, qui sont trop souvent indignes du talent de nos artistes. Tant de piédestals vidés par l'occupation, tant de verrues font tort à la beauté de la ville.



Fig. 502. — Rue Mallet-Stevens.
Cl. Hachette.

D'anciens ponts récemment élargis (pont de la Concorde, pont d'Iéna, pont du Carrousel), des passages souterrains aux portes de Paris témoignent d'une élégante simplicité. Pour faire oublier les premières gares du Métropolitain, sans lien avec le décor des voies parisiennes, on édifie des entrées très sobres et des stations souterraines spacieuses (fig. 494). Dans la rue Mallet-Stevens, l'architecte novateur a créé des lampadaires en harmonie avec les hôtels qu'ils éclairent (fig. 502).



Fig. 503. — Garage Marbeuf.
Cl. Buffotot.

Quelques jardins nouveaux, conçus dans un égal souci d'actuel et de tradition classique (square Séverine, par Lardat; square des Gobelins, par J.-Ch. Moreux) forment des îlots de verdure pour le délassement des Parisiens.

Les maisons de rapport et les hôtels privés. — Immeubles de rapport et hôtels particuliers des quartiers bourgeois,

habitations à bon marché fournissent des éléments pour l'étude des tendances de l'architecture nouvelle. Là encore la doctrine contemporaine hésita. Il a fallu de rudes efforts de la part des architectes pour faire abandonner à leurs clients les immeubles second Empire ou du type 1900. Mais la brique, la pierre, le béton, ont eu chacun leurs partisans. D'heureux effets ont été obtenus, soit par la brique seule qui égaye le paysage, soit par le mélange très fréquent de la pierre et de la brique, soit par l'alliage de la pierre, de la brique et du bois, soit par l'union de la brique et du béton. Le grès a donné parfois de bons résultats pour la décoration des façades. Les premiers immeubles élevés en béton avaient excité les sarcasmes, tant leur décoration extérieure était outrée. Peu à peu, on est revenu à plus de mesure, et les architectes délaissent la surcharge ornementale pour se consacrer à la simplicité de la ligne.



Fig. 504.
Immeuble 23 *bis* rue Franklin.
Cl. Hachette.

Valeur, intérêt et diversité des créations. — Rue Franklin, sur un terrain très exigu, l'immeuble en béton armé de A. Perret (1903) a fait école ; sa façade en retrait, ornée de grès, tranche sur la monotonie des constructions voisines (fig. 504). Rue Vavin, dans un très grand immeuble, Sauvage a bâti chaque étage en retrait sur l'étage précédent, de telle sorte que les locataires disposent tous de terrasses ensoleillées (planche X, D). Rue Campagne-Première, dans une maison d'artistes, Arfvidson a créé quatre étages superposés d'ateliers vitrés, qui s'insinuent sous des arcs en plein cintre, retombant sur une décoration de grès. Grâce aux matériaux modernes, toutes les originalités sont possibles. Mais ce qui fait l'intérêt exceptionnel de toutes ces nouvelles créations,

c'est l'application des artistes à bien adapter leurs œuvres à la vie quotidienne du XXe siècle. Tel architecte, comme Perret (rue Raynouard), affirme le matériau principal et dédaigne de l'agrémenter d'un revêtement. Ainsi que dans ses constructions purement utilitaires, il se contente de souligner les baies d'un encadrement en relief et demeure d'une parfaite sobriété.

D'autres cherchent à obtenir la luminosité au maximum par des murs de verre comme Pierre Chareau (rue Saint-Guillaume) ou Le Corbusier. De nombreux architectes donnent à leurs façades une apparence de richesse et de luxe par des matériaux de revêtement plus ou moins somptueux comme le grès cérame, le travertin ; parfois la pierre de taille apparaît comme revêtement et donne l'apparence des maisons d'autrefois. Les immeubles de Leconte, quai d'Orsay (fig. 505); de Roux-Spitz, avenue Henri-Martin; de Jean Ginsberg et François Hepp, avenue Vion-Whitcomb (fig. 501) ; de Charles et Henry Delacroix, au rond-point Saint-Charles, méritent à des titres divers d'être signalés pour la simplicité vigoureuse qui sort des éléments mêmes de la construction. Et, en pénétrant à l'intérieur de ces nouveaux immeubles, on constate le soin que les architectes apportent à diriger eux-mêmes les moindres détails de la décoration.

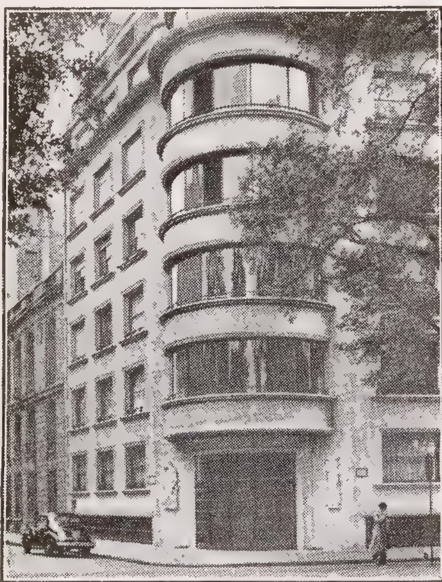


FIG. 505. — IMMEUBLE QUAI D'ORSAY.
Cl. Hachette.

L'avenir de l'architecture parisienne. — Il appartiendra aux historiens de l'avenir d'apprécier à leur valeur les initiatives des architectes du XXe siècle, et d'assigner une juste place aux œuvres qui se construisent sous nos yeux. Si les édifices réalisés depuis 1900 n'égalent pas en beauté la Sainte-Chapelle, la place des Vosges, la Colonnade du Louvre, on ne

saurait en rendre exclusivement responsables les architectes parisiens d'aujourd'hui. On dit souvent que l'architecture reflète, comme un miroir, le visage exact de son temps. Depuis 1914, l'art de la construction à Paris est passé et passe encore par de rudes épreuves.

Aux problèmes artistiques et techniques s'ajoutent maintenant pour les architectes des problèmes financiers, économiques, sociaux, dont quelques-uns sont quasi insurmontables. Tant que le problème du logement individuel n'aura pas trouvé de solution, il sera vain d'espérer que de vastes ensembles monumentaux puissent sortir miraculeusement du sol de Paris.

Et pourtant, il n'y a aucune raison pour qu'une ville d'art comme Paris interrompe brusquement ses recherches pour découvrir des formules nouvelles. L'architecture traditionnelle, tournée vers l'admiration stérile du passé, semble nettement en recul. Cette somnolence, presque continue, qui terrassa l'art monumental parisien durant le XIXe siècle, doit, à tout prix, prendre fin.

Nous disons notre foi dans la valeur des constructeurs parisiens, dans la science des ingénieurs et dans les trouvailles des décorateurs. De l'agitation vigoureuse et scientifique de la cité contemporaine doit naître une aptitude à créer de nouvelles formes qui soient enfin dignes de succéder aux plus admirables productions des siècles évanouis.

C'est parce qu'elle change de visage que la beauté est éternelle.

INDEX ALPHABÉTIQUE

(ARTISTES MONUMENTS, NOMS DE LIEUX)

N. B. — *Les indications en italique se rapportent aux illustrations, qui sont désignées par leurs numéros.*

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

POUR COMPRENDRE LE PARIS MÉDIÉVAL

CHAPITRE I

Les origines.

CHAPITRE II

A la recherche des formules gothiques.

CHAPITRE III

Notre-Dame de Paris.

CHAPITRE IV

Le développement de l'art gothique parisien. Paris sous Philippe Auguste.

CHAPITRE V

La Sainte-Chapelle et les croisillons de Notre-Dame.

CHAPITRE VI

L'art parisien au XIVe siècle. Les débuts de l'architecture civile.

CHAPITRE VII

Le gothique flamboyant. Paris à la fin du moyen âge.

DEUXIÈME PARTIE

POUR COMPRENDRE LE PARIS CLASSIQUE

CHAPITRE I

Paris et la Renaissance.

CHAPITRE II

La formation de l'art classique parisien (1594-1661).

CHAPITRE III

Paris et le règne personnel de Louis XIV (1661-1715).

CHAPITRE IV

Paris au XVIIIe siècle.

TROISIÈME PARTIE

POUR COMPRENDRE LE PARIS MODERNE ET CONTEMPORAIN

CHAPITRE I

Paris de 1800 à 1848.

CHAPITRE II

Paris sous le second Empire.

CHAPITRE III

Les débuts de la troisième République (1871-1900).

CHAPITRE IV

L'architecture parisienne depuis 1900.

LIBRAIRIE HACHETTE
Paris — N° 8399
Dépôt légal : 1925

Imprimé en France

CRÉTÉ. Imprimeur
Corbeil - N° 31-1631
N° 8627 - III - 6 - 1949

Imprimé en France.